شربل داغر

الفن الإسلامي في المصادر العربية:

صناعة الزينة والجمال



دار الآثار الاسلامية


المركز الثقافي العربي

شربل داغر

كاتب من لبنان، أستاذ جامعي (جامعة البلمند ـ لبنان)، له مؤلفات في الشعر والأدبيات والجماليات والترجمة، منها:

في الشعر:

ـ **«فتات البياض»**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981؛

في الأدبيات:

ـ **«الشعرية العربية الحديثة»**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛

ـ **«العربية في لبنان»** (إشراف)، منشورات جامعة البلمند، 1998؛

في الجماليات:

ـ **«الحروف العربية: فن وهوية»**، شركة المطبوعات الشرقية، بيروت، 1991؛

ـ **«مذاهب الحُسن: قراءة معجمية ـ تاريخية للفنون في العربية»**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، بالتعاون مع الجمعية الملكية للفنون الجميلة ـ عمان، 1998؛

في الترجمة:

ـ **«العابر الهائل بنعال من ريح: رسائل رامبو العربية»**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1986؛

ـ **«دم أسود»**، مختارات من شعر تشيكايا أوتامسي، مطبوعات جمعية المحيط الثقافية (المغرب)، 1989؛

ـ **«أنطولوجيا الشعر الزنجي ـ الإفريقي»**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـ بيروت، 1998.

الفن الإسلامي في المصادر العربية:

صناعة الزينة والجمال

* الفن الإسلامي في المصادر العربية
صناعة الزينة والجمال
* تأليف: د. شربل داغر
* الطبعة الأولى، 1999

* الناشر: دار الآثار الإسلامية ـ الكويت
المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع
□ الدار البيضاء/ ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.
□ بيروت/ ص.ب/ 113-5158/

شربل داغر

الفن الإسلامي في المصادر العربية:
صناعة الزينة والجمال

دار الآثار الإسلامية


المركز الثقافي العربي

مادة الكتاب

المقدمة

اخترت لهذا الكتاب عنوان «صناعة الزينة والجمال»، وأضفت إليه «الفن الإسلامي في المصادر العربية»، أي القديمة. فلقد استوقفني، عند مراجعة متن «الفن الإسلامي»، كونه ناشىء في تركيبه الدراسي: بدأ مع أوصاف الرحالة الأوروبيين للمدن الإسلامية، وعرضهم لسلوكات الذوق فيها وللمقتنيات والمعتقدات المتعلقة بها؛ وتأكد في فرز القطع الفنية وتأريخها (التي جلبها غير رحالة وتاجر وأمير ودبلوماسي إلى أوروبا، وكونت المجموعات الفنية الأولى منه)؛ وتعيَّنَ في مدى القرن التاسع عشر كمتن دراسي، قبل أن يعرف اسمه الأخير، الحالي، «الفن الإسلامي»، بعد تسميات عديدة، ويتكرس في مطالع القرن العشرين (ما نجمله، هنا، ونعرضه في كتاب لاحق).

كما استوقفني أيضاً كون الدارسين لم يعيروا الكتابات، التي صدرت عن الثقافة التي تحدد بها هذا الفن، الاهتمام اللازم، فغابت عن هذا المتن كتابات الجاحظ أو الفارابي أو أبي حيّان التوحيدي وغيرهم. ويعود هذا التغييب في بداياته (منذ القرن السابع عشر، واقعاً، في أوروبا) إلى عدم توافر هذه الكتابات، وفي صورة نقدية محققة، ثم إلى أسباب أخرى تعود إلى التعامل الآثاري مع منتجات بل«متبقيات» هذا الفن: كما لو أنها «لقى» أو «طُرَف» أثرية وحسب، صادرة عن ثقافة مطمورة، هي الأخرى، أو ما حظيت فيها الفنون بكتابات فنية وجمالية مناسبة.

تحكمت إذن بهذا المسار شروط التعرف على «فن قديم»، أي الشروط الآثارية: سواء في التحقق النقدي مما «يبلغنا» عنه من مواد، أو في التأويل الاجتهادي لقيم هذا الفن وأقيسته وأساليبه. هكذا عاد بعض دارسي هذا الفن من الأوروبيين إلى أحاديث نبوية، أو إلى معلومات مبثوثة في كتب المسعودي أو ابن خلدون أو المقريزي، عن هذا

المصور أو عن هذا البناء أو عن هذه الجواهر المتميزة، إلا أن كتاباتهم خلت غالباً مما قاله الفارابي أو أبو حيان التوحيدي أو الغزالي أو غيرهم، في هذا الشأن أو ذاك، عن «الحسن» ومتعلقاته.

وفي ذلك نتحقق من المفارقة التالية: جرى تكريس «فن» (بل مجموع حضاري، له «شخصيته» المميزة، أسوة بغيره من مجاميع الحضارات الأساسية في تاريخ البشرية)، مثلما تم تأكيد اسم له («الفن الإسلامي»)، وتعيين لتاريخه وأساليبه الفنية، من دون أن تكون لهذا المتن الناشىء صلات لازمة، على الأقل في ناحيته الدراسية، بالثقافة التي تحدد بها. وهي المفارقة ذاتها التي امتدت مفاعيلها إلى بلدان هذه الثقافة المعنية، أي بلادنا، وإلى كتابها بدورهم، أي كتابنا، إذ شرعوا في محض هذا «الفن» وجوداً ما كان له على هذه الصورة في «التراث» (مثلما جرت التسمية)، فيما راحوا يتبينون حقيقة التباين بين متن «الفن الإسلامي» (من مواد وتعليلات)، من جهة، والمتن القديم المناسب (أو غير المناسب له تماماً) في الكتابات القديمة، من جهة ثانية.

تنطلق، دراسات هذا الكتاب من هذا التباين، وتسعى إلى الوقوف عليه، إذ طلبت قراءة العديد من المواد الكتابية القديمة، في متون الكتب التاريخية، أو في كتب الصناعات والحساب والهندسة و«الحسبة» وغيرها، أو في اجتهادات وتفسيرات الفارابي وابن سينا والغزالي والتوحيدي و«إخوان الصفاء» وغيرهم، طلباً لفهم ما كانت توليه هذه الكتابات لهذا «الفن»، أو لقسم من مواده على الأقل، من حساب واعتبار وتفسير وترتيب في الصناعات والعلوم.

ولا ينطلق هذا المسعى من طلب «تأصيلي» وحسب (تمكين الفن المحلي من أسبابه الخصوصية، بعد طول «تغرب» في الدراسات الأجنبية)، بل من مسعى تاريخي وجمالي، يتوخى قيام قراءة «أناسية» (انتروبولوجية) للصنائع الانسانية - قراءة تتبين الفن في نشاطه داخل الجماعة، تبادلاً في الحيازة وتنافساً على المقتنيات، واجتهاداً وصياغة لما تلحقه الجماعة بهذه الأنشطة وموادها من صفات وأقيسة «مستحسنة» (أو «مستقبحة»).

لهذه الاسباب وغيرها نقول إن «الفن الإسلامي» ميدان عمل مفتوح و«بكر»، نحتاج فيه إلى عملين مزدوجين: نقد متن «الفن الاسلامي» في نصابيه المعرفي والتاريخي أوروبياً، ثم في صيغه العربية «المحورة»؛ واستبيان تاريخ هذا الفن مثل خطابه الجمالي المصاحب له انطلاقاً من تاريخه الاجتماعي وثقافته المخصوصة.

كيف يمكن لنا أن نجيب، وأن نلبي مقادير مما تتطلبه هذه العملية المزدوجة؟ وهل نقوى على إنجاز هذه العملية، وقد غابت عنا بعض مواد هذا الفن وبعض كتبه القديمة؟ ان مجموع دراسات هذا الكتاب يحاول الإجابة عن بعض هذه المتطلبات، التي رأيناها لازمة لكتابة تاريخ الفن الإسلامي، والوقوف على جماليته خصوصاً.

لهذا اتخذ الكتاب من ميدان «الصناعات» نقطة ارتكازه الأساسي في الكتابات القديمة، إذ تبين لنا أننا نجد فيه المعلومات الأساسية التي تفيدنا عن أحوال الصنع والصناع والمصنوعات، سواء أكانت عقلية أم يدوية، مع تركيزنا على هذه الأخيرة لأنها هي التي تعين قسماً واسعاً من المواد التي ما لبثنا أن أدرجناها في «الفن الإسلامي». ولم تكن العودة إلى ميدان الصناعات ميسرة، لقلة الكتب المصنفة فيه، أو لتناثر أخباره في كتب التاريخ و«الحسبة» وغيرها. ولقد كانت لنا في هذا المجال وقفة لافتة في «كتاب الموشى، أو الظرف والظرفاء» للوشاء، العائد إلى القرن العاشر (الرابع الهجري)، أفادتنا في التعرف على العديد من المصنوعات الفنية، سواء في زينة البيت أو في زينة الجسد، أو على أركان «الظرف»، وهي أركان في الخلق الجمالي، السلوكي والقيمي. وكانت لنا وقفة أخرى في مخطوط، «ما يحتاج إليه الصانع من أعمال الهندسة» للبوزجاني المهندس، في القرن نفسه، ساعدتنا في دراسة الزخرفة الهندسية، في صيغها التطبيقية والبرهانية، والعلاقات المطلوبة بين الهندسة والحسن، وبين «الواحد» الديني والماورائي والجمالي و«كثرة» الموجودات والمصنوعات الفنية. كما أجرينا لهذا الغرض قراءات متعددة في كتابات مختلفة، للجاحظ وابن الهيثم والتوحيدي والجرجاني، أبانت لنا نظراتهم المختلفة في «الحسن»، في تحققاته العلوية والدنيوية. وختمنا هذه الدراسات بقراءة مستقصية في «رسائل» إخوان الصفاء وخلان الوفاء أنارت لنا نظرتهم المخصوصة - وهي نظرة تتعداهم أحياناً، وتصدر في بعضها عن معتقدات سارية في عصرهم - إلى الجمال بين تمامه و نقصانه، ومنها نظرتهم إلى «صناعة الزينة والجمال».

ان قراءتنا لمواد هذا التراث لم تكن هينة، وقد عدنا فيها إلى كتب عديدة، محققة ومخطوطة، ذلك انه كان علينا في غالب الأحيان ان ننسى دلالات الألفاظ الجارية لكي نفهم؛ وأن نتجنب المسميات والتصنيفات الرائجة في كتبنا العربية ومعاهدنا الجامعية لكي نحسن الإصغاء إلى منصوص الكتابات القديمة.

لا يسعني، ختاماً، سوى التعبير عن مشاعر الامتنان والتقدير للشيخة حصة

الصباح، مديرة «دار الآثار الإسلامية»، صاحبة الدور المتميز في رعاية الفنون وتعميق الدراسات الجادة فيها، والتي رعت إصدار هذا الكتاب. والشكر أيضاً للأستاذ محمد اليعقوبي، الذي راجع هذا الكتاب، وهو مخطوط، وأفادنا في غير موضع.

شربل داغر

20 - 6 - 1998

تصنيف الصناعات

نتوقف في «تصنيف الصناعات» عند مسائل ووقائع وتجارب تاريخية مختلفة، تلتقي حول الصناعات، أو بعضها على الأقل، بعد أن تحققنا في مراجعتنا لكتب ومخطوطات عربية قديمة من كون هذا اللفظ - وهو ماثل منذ عنوان الكتاب - يعين الميدان الذي نتبين فيه «الفن» (كما نسميه في لغة اليوم)، في هيئاته المادية والفكرية، أي في صنعه اليدوي كما في صوره الفنية وقيمه الجمالية. ولقد أطلقنا لفظ «تصنيف»، عملاً بدلالتين تشتركان في هذا اللفظ: تشير الدلالة الأولى إلى تجميع المعلومات وفرزها وتبويبها في ميدان محدد، وهو ما نبحث عنه في ميدان الصناعات القديم؛ وتشير الدلالة الثانية إلى التمييز بين الصناعات، أي وضع ترتيب داخلي لها، وهو ما نبحث عنه طلباً لما قام به القدماء من تبين في مراتب الصناعات. فما الصناعة؟

يتطلب الوقوف عند الألفاظ المشتقة من الجذر: ص ن ع، وعند دلالاتها المتباينة والمتداخلة والمتنافسة في آن، قراءة لغوية، من جهة، وقراءة تاريخية-اجتماعية، من جهة ثانية. وهو ما سنقدم عليه في الصفحات اللاحقة، بعد أن تحققنا من أن لفظ «الصناعة» متعدد الحمولات والدلالات في اللغة العربية القديمة، إذ عنى العلم بصنيع ما («صناعة الشعر»، «صناعة الطب»...)، ما نستدل عليه في عنوان «كتاب الصناعتين» (أي النثر والشعر) لأبي هلال العسكري، على سبيل المثال؛ وعنى كذلك الممارسة نفسها، أو الصنيع الذي يتصل بهذا العلم، سواء أكان العمل يدوياً مثل صناعة النجارة، أم عقلياً مثل صناعة المنطق. غير أن التحديدات هذه، على أوليتها، لا تجيب عن المشكلات التعيينية التي نطلب الوقوف عليها: أللصناعات اليدوية - ومنها مصنوعات «الفن» - علوم خاصة بها (بما يفيد تصنيفها، وتاريخها، والتفكر في مسائلها)، مثلما نتحقق من وجودها في صناعة الفلسفة أو الشعر أو الموسيقى أو المنطق، في المدونات العربية القديمة المختلفة؟

لو عدنا إلى عدد من المعاجم العربية القديمة لوجدنا لفظ «الصناعة» قابلاً لاستعمالات ودلالات مختلفة. ونتحقق في هذا النطاق مما تحققنا منه في كتابات سابقة لنا، وهو أن المعاجم العربية القديمة لا تعيننا في غالب الأحيان في الوقوف على دلالات ناشئة في الألفاظ: تعريف «المهندس»، الذي نلقاه في «كتاب العين»، بوصفه حافر الأقنية المائية، نجده في «لسان العرب» لاحقاً، من دون أي كلام معجمي يفيد عن دلالات اللفظ الأخرى، التي كان لها أن تشير إلى عمل المهندس في الفلك أو في البناء. فنجد في «كتاب العين» للخليل بن أحمد وفي «معجم مقاييس اللغة» لابن فارس وفي «لسان العرب» لابن منظور دلالات متصلة بلفظ «الصناعة» و«الصانع» لا تتعدى العمل اليدوي واللساني ومتعلقاتهما من إعداد وإتقان. ولقد اخترنا الوقوف على هذه الدلالات في معجم ابن منظور، لأنه يجمع غيره وأشد تفصيلاً في العرض والشرح: ففي «لسان العرب» الصنعُ مرادف للعمل، والاصطناع صيغة من الافتعال، وقد يعني الطلب من أحدهم صنع عمل ما، و«الصناعة حرفة الصانع». وما نتأكد منه، بداية، أن صفة الصنع ملصقة باليد: «رجل صِنْعُ اليد وصَنَاع اليد وصنيع اليدين وصَنَعُ اليدين» (أي حاذق)؛ وهو ما يرد في التعريف التالي الخاص بالمرأة: «امرأة صناع اليد، أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين»، كما يرد في الجمع كذلك: «رجال صِنْعو اليد»، و«قوم صِنْعُون». ويرد وفق هذه الدلالة (الارتباط بالعمل اليدوي) في الصيغ النحوية المختلفة، من مذكر ومؤنث وجمع، ما يعني أنها كانت مستعملة بصورة وافرة.

كما يجمع «لسان العرب» في المادة المعجمية بين الصنع والكسب: «في حديث عمر: حين جُرِحَ قال لابن عباس: انظرْ من قتلني، فقال: غلامُ المغيرة بن شعبة، قال: الصَّنَعُ؟ قال: نعم. يقال: رجلٌ صنعٌ وامرأة صناعٌ إذا كان لهما صنعة يعملانها بأيديهما ويكسبان بها».

غير أننا نجد في تعريفات معجم ابن منظور ما يفيد ارتباط اللفظ بصنائع غير مرتبطة باليد وحدها، بل باللسان كذلك: «رجل صَنَعُ اللسان ولسانٌ صَنَعٌ، يقال ذلك للشاعر ولكل بيّن»، أي لكل بليغ، وهو ما يرد في بيت لحسان بن ثابت:

«أهدى لهم مِدَحي قلبٌ يُؤازره   فيما أرادَ لسانٌ حائكٌ صَنَعُ»

ويرد كذلك في بيت للراجز في صفة للمرأة:

«وهي صَناعٌ باللسان واليدِ».

كما يعني الصنع كذلك إعداد شيء ما قبل بلوغه الغاية منه: مثل «صنع الفرس»،

أي تغذيته، و«صنع الجارية» أي تربيتها، ذلك أن «تصنيع الجارية – على ما يورد ابن منظور عن الليث، وهو تعريف وارد في «كتاب العين» أيضاً، على ما تحققنا – لا يكون إلا بأشياء كثيرة وعلاج»؛ وقد تبلغ المعالجة حدود المداهنة كذلك: «صانَعَه: داراه ولَيَّنه وداهنه».

إلا أننا لا نجد في المعاجم اللغوية القديمة ما نتأكد من وجوده في كتابات أخرى، مزامنة لها، وهو ورود اللفظ في استعمالات جديدة؛ وهو ما نجد أثره في بعض المعاجم الاصطلاحية القديمة. يقول الشريف الجرجاني: «الصناعة ملكة نفسانية يصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية وقيل هي العلم المتعلق بكيفية العمل»[1]. وهو تعريف يقرن الصناعة بملكة نفسانية، ما يجعلها إحدى قوى الإنسان المميزة له، ويحدد تبايناً بين «عدم الروية» في العمل و«العلم» الذي يتعلق بمثل هذا العمل. كما نتحقق في عدد من كتب الباقلاني من وجود صناعات «مباحة» وأخرى «محظورة»: «صنعة الصانع إنما هي بحركاته وأفعاله سواء كان في صنعة مباحة وطاعة ككتابة القرآن والحديث والفقه، ومحظورة من تصوير الحيوان أو عمل السلاح ليقتل به المسلمين»[2]. كما نجد في كتبه هذه استعمالات عديدة تتحدث عن «الله الصانع»، و«العالم المصنوع» و«الصانع القديم» وغيرها مما ورد ذكره في المتون الفلسفية والكلامية المعروفة. وهي استعمالات تظهر لنا قسمة، بل حدوداً جديدة باتت موضوعة ومرسومة بين صنع وصنع: بين صنع رباني وآخر دنيوي، وبين صنع العالَم وصنع المصنوعات، وبين صفات الصنع الرباني وصفات الصنع البشري.

نستنطق حمولات الألفاظ والدلالات، من دون أن تفيدنا الشيء الكثير: تفيدنا وحسب في تبين وجود معالم تداخل وتنافس في التسمية الواحدة («الصناعة»، في حمولاتها المختلفة)، ما يشير إلى حصول عمليات تاريخية أدت إلى مثل هذه التشابكات. أي أن في إنتاج البشر، في إنتاج مصنوعاتهم، وفي التفكير فيها، وفي غيرها من المصنوعات (العلوية، والإلهية المصدر)، ما سمح بحصول عمليات تفكيرية وتسموية، عبرت عن حاصل التبادلات في المجتمع، وعن حاصل التفكير العالي في الله والكون والطبيعة والإنسان. ونكتفي، هنا، بطرح السؤال التالي: كيف حدث أن المفكرين تكلموا عن صنع رباني وآخر بشري، ولكن من دون أن يتحققوا من صنع الأول، بل من صنع الثاني، رغم أنهم جعلوا من الصنع الأول مثال الصنع الثاني؟

نعلق الإجابة عن هذا السؤال (على أن نعود إليه لاحقاً)، ونكتفي، في لحظة

البحث الراهنة، بالوقوف عند أمر طالما غفل عنه الدارسون، وهو التالي: نقع في كتب «الفن الإسلامي»، الأجنبية والعربية، كما في المتاحف وصالات العرض الخاصة به، على مصنوعات مختلفة، من الآنية إلى اللباس والخاتم وغيرها، وعلى تصنيفات تخصها، مثل: فن المعدن، فن القماش وغيرها من دون أن نجد، إلى جانب هذه المصنوعات أو صورها أو تصنيفاتها، ما يفيد عن تاريخها الاجتماعي، أو عما كتب عنها في المدونات العربية القديمة: فهل أصاب المصنوعات هذه إهمال ما؟ أهو إهمال في التأريخ أم في الاعتبار أم في تتبع أخبار هذه المصنوعات؟

نسوق السؤال، ونحن نتحقق من وجود تصانيف عديدة، قديمة، تختص بالصناعات العقلية، مثل الفلسفة، أو بالصناعات الأدبية التخييلية، مثل الشعر، من دون أن نملك - فيما هو متوافر ومتعارف عليه في النشر الحالي، العربي والأجنبي - مدونات ومعطيات وافية عن مصنوعات أخرى، خاصة بالزينة، سواء البيتية أو المحسنة للهيئة الإنسانية. ذلك أن الناظر إلى الكتب المصورة عن «الفن الإسلامي» يرى فيها إشاراتٍ إلى الأواني والأقمشة، أو إلى الخواتم والقلائد وغيرها، ولكن من دون إشارات تذكر عما قيل فيها في المدونات العربية القديمة: هل خلت المدونات هذه من أخبارها؟ هل امتنعت المدونات عن دراسة هذه الصناعات وعن «تصنيفها» بالتالي؟

1: الأصناف المفردة

يؤكد ناشر كتاب «المخترع في فنون من الصنع»، على صفحة غلاف الكتاب، أنه «كتاب نادر في الصناعات عند العرب»، وهو ما يوضحه في مقدمة الكتاب إذ يقول محققه «ان التأليف في فن الصناعة محدود بل نادر أحياناً»[3]. وهو ما نتحقق منه في عدد الكتابات القليلة «المصنفة»، مثل كتاب الرسولي، في طرق الصناعات؛ ويعزو محقق الكتاب، محمد عيسى صالحية، ذلك إلى الحفاظ على سر الصناعة، «فلا يودع عند أحد ولا يباح به إلا في ظروف وأحوال خاصة»[4]، إذ جرت العادة على توريث الصنعة من الآباء إلى الأبناء.

علينا بالتالي أن نقلب كتب التاريخ القديم لكي نجد، هنا وهناك، في أخبار هذا الخليفة أو ذاك، معلومات متفرقة عن الصناعات، ولا سيما في إشادة المدن والعمائر المختلفة؛ وهي معلومات متفرقة ما لبث أن نسقها أو أقام لها منطقاً تاريخياً وتأليفياً، عدد من الدارسين، ولا سيما الغربيين منهم، منذ ماسينيون تحديداً وصولاً إلى الباحثين العرب المعاصرين، الذين جعلوا، هم بدورهم، من هذا الموضوع شاغلاً لكتاباتهم

وبحوثهم. فلو عدنا إلى عدد من الكتب المحققة، وإلى عدد من الكتب والدراسات الجديدة الموضوعة، لوجدنا اهتماماً ملحوظاً بأمر الحرف والصناعات؛ وهو يشملها في الجاهلية[5]، أو في العهود الإسلامية المتعاقبة[6].

1. أ: أسواق المهن

هذا ما نتبينه لو عدنا إلى المرويات القديمة التي تعلمنا عن عمل الصناع، وعن ازدهار نشاطاتهم وتنظيمها في الأسواق، ولا سيما في بغداد، منذ العصر العباسي. وهو ما بدأ بالبحث عنه المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون، في دراسته، «أهل المهن والمدينة الإسلامية»[7]؛ وهي في أساسها «درس» ألقاه ماسينيون في «الكوليج دو فرانس»، في 4 شباط/فبراير سنة 1920، في باريس: استقى من هذا الدرس، أو انطلق منه، في مساع تصويبية أو تحسينية، عدد من الدارسين العرب والأجانب، سواء في «الموسوعة الإسلامية»، في عدد من موادها («فتوة» لكلود كاهين وتاشنر، و«إخوان الصفاء» لإيف مركيه، أو «صنف» لماسينيون نفسه)، أو في دراسات أخرى لاحقة عليها، سواء عند ماسينيون نفسه، في دراسة لاحقة له عن «ميثاق الشرف» بين «الفتيان» وصناع المدن[8]، ترقى إلى العام 1952؛ أو في كتاب للويس غارديه[9] وغيرها الكثير. فما يقول ماسينيون عن الصناع في «الدرس» الشهير؟

ينطلق ماسينيون في درسه من تعريفات أو تعيينات مختلفة للمدن في «أنماطها»، مثل «المدينة-المعسكر» (arx في اللاتينية) التي تحوي كل شيء فيها من دون تمييز؛ ثم «المدينة المقدسة» عند بني إسرائيل، التي تعرف نصيباً معيناً من التطور، إذ تتحول إلى مكان اجتماع ديني؛ والمدينة الأكثر تطوراً التي يعرف فيها المواطن بعضاً من حقوقه، كما في المدن الإغريقية واللاتينية؛ والمدينة الإسلامية التي لا تشبه سابقاتها أبداً، والتي تلتقي أساساً حول «السوق»، والتي تقود ماسينيون إلى تعيين المبدأ الأساس الذي ينهض عليه التمدن الإسلامي، وهو التالي: «ثبات التوزع الطوبوغرافي لأهل المهن في مدينة إسلامية محددة»[10]. وهو ما يتأكد منه، سواء في العصور الإسلامية الأولى، وفي مدنها، ولا سيما في بغداد، أو في العصور الإسلامية المتأخرة، العثمانية تحديداً، ولا سيما في عدد من المدن، مثل دمشق والقاهرة وفاس وغيرها. ويقوم لهذا الغرض بعرض المواقع الأساسية في خريطة المدينة الإسلامية، متوصلاً إلى تعيين أسواقها، وتوزعها حول حرف بعينها، وفق نظام مدروس وثابت ومتكرر من عصر إلى آخر.

ويعرض ماسينيون في «الدرس» الجامعي لوحة تاريخية متقطعة للصناعات والصناع،

مظهراً اختصاص المسيحيين واليهود، منذ عهد الرسول الكريم، بمهن من دون غيرها، مثل الذهب والطب والصيرفة[11] وغيرها، موضحاً دخول الصناع في عهد تنظيمي لافت، مع الحركة القرمطية تحديداً، ثم مع الدعوة الفاطمية؛ وهو التنظيم الذي بلغ حداً عالياً من التخصص والاتساع في العهود العثمانية، إذ أن مؤرخاً عثمانياً أحصى في إستانبول وحدها، في العام 1640، ما يزيد على 600 جماعة مهنية، موزعة في 24 فئة.

اللوحة متقطعة، كما قلنا، تستند إلى شتات متفرق من المعلومات، يعود بعضها إلى عهد الرسول الكريم، وبعضه الآخر إلى تحقيقات ماسينيون نفسها في تنقلاته بين المدن الإسلامية المختلفة. المعلومات قليلة، وهو ما دعاه إلى الاعتراف بأن تجميعها - على قلتها - اقتضى منه العمل الكثير والطويل، «ذلك أن المؤرخين المسلمين قلما تحدثوا عن المهن»[12]. فهل ما قاله ماسينيون يجانب الحقيقة؟

نتحقق في أخبار الرسول الكريم، أو في الأحاديث النبوية الشريفة، من ورود أقوال تحث على الصنع والعمل، أو ترفع من شأن بعض الصناعات وصناعها المحتقرين في الجاهلية[13]، أو من حدوث أفعال وتصرفات تنهي عن بعض الصناعات، مثل التصوير والتمثيل لأغراض العبادة. كما نتحقق في أخبار الخلفاء الراشدين والأمويين، من استمرار صناعات قديمة أو تقاليد معينة في الصنع، أو من دخول صناع جدد في المدى الإنتاجي الإسلامي، مثل الصناع الأقباط والمسيحيين الشاميين والفرس وغيرهم. إلا أن هذه الأخبار وغيرها لا تصل إلى ما قاله عدد من المؤرخين عن الخليفة العباسي المنصور، إذ جعلوه الأول بين الخلفاء الذي عمل على تنظيم المهن والصناع في «أسواق مفردة»، في بغداد، على أن كل سوق مختص بصنعة.

وكانت الصناعات، على اختلافاتها، قد بلغت مرحلة متطورة، إذ لم تواجه المنصور أية مشكلة عند مباشرة بناء مدينة بغداد، إذ جمع الصناع من مختلف البلاد، وبلغ عددهم مائة ألف من أصناف المهن والصناعات، حسب اليعقوبي. كما يفيدنا الطبري والخطيب البغدادي وغيرهما أن المنصور عمد إلى نقل الأسواق الخاصة بعمل الصناع إلى ناحية الكرخ في بغداد، وأنه رتبها حسب اختصاصاتها: باتت كل سوق «مفردة»، وبات أهل كل صنف منفردين بتجارتهم؛ وهو ما يؤكده الطبري، إذ يقول إن المنصور جعل الأسواق «صفوفاً وبيوتاً لكل صنف»؛ وهو ما يثبته الخطيب البغدادي بدوره: «رتب (المنصور) كل صنف منها في موضعه». وهو ما نجمله في وصف اليعقوبي (- 282 هـ.) لسوق الكرخ، أكبر أسواق بغداد، الواقع في الجهة الغربية منها:

«ولكل تجارة شوارع وحوانيت معلومة، ولا يختلط قوم بقوم، ولا تجارة بتجارة، ولا يباع صنف مع غير صنفه، ولا يختلط أصحاب المهن من سائر الصناعات بغيرهم، فكل أهل تجارة منفردون بتجارتهم، وكل أهل مهنة معتزلون من غير طبقتهم» («كتاب البلدان»، ص 239). ويعدد اليعقوبي عدداً من الأسواق «المفردة»، مثل «سوق البزازين»، و«سوق الوراقين» أو «الكتبيين» (وقد ذكر أنها تشتمل في أيامه على مائة مكتبة)، و«سوق السلاح»، و«سوق النجارين»، و«سوق الحلاويين» وغيرها الكثير.

كما نتوصل إلى معرفة أحوال الصناع في عدد من الكتب الأخرى، مثل كتابات الجاحظ التي تعرض لنا في غير مرة فئات الصناع، من جزارين وقصابين وشوائين وطهائين وفهادين وصفارين وكلابين وغيرهم، مؤكداً أنهم أقرب إلى الفقر منهم إلى الغنى. ولقد كان لسماح الخلفاء، أو إباحتهم لغير العرب، القيام بالأعمال التجارية والصناعية، الأثر الأكبر في انتشار الصناعات وتطورها؛ وهو ما تحقق في العصور الأولى، ما دعا الجاحظ إلى الاحتجاج في قوله:

«تأملتُ أسواق العراق فلم أجدْ دكاكينها إلا عليها المواليا»

ولقد وردت في كتب الأخبار والتاريخ معلومات تؤكد السماح للموالي بعمل الصناعات، مثل انصراف الصناع الروم خصوصاً إلى البناء والهندسة، حسبما يؤكد البلاذري في «فتوح البلدان»، واليعقوبي في تاريخه، وابن خلدون في «المقدمة»...

ونحن نعرف أن الرسول الكريم سمح لليهود بممارسة الحدادة، وأن الخليفة عمر بن الخطاب أخذ الجزية من صناعاتهم، وكذلك فعل علي بن أبي طالب. ونتحقق في كتاب «الوزراء» للصابي من وجود مهن وحرف عديدة في قصر الخلافة، منها: الكتاب والمنجمون والبوقيون وصناع من الصاغة، والخياطون، والمطرزون، والحدادون، والنجارون، والخراطون وغيرهم. كما نعرف أنه أُلحقت بالقصر دور، مثل: دار ضرب النقود، التي ضمت أعداداً من الطباعين والصناع والمشرفين، و«دار الطراز»، التي عمل فيها كثير من الحاكة والصباغين والمطرزين وغيرهم.

ويعمد ماسينيون في درسه الجامعي المذكور، أو في دراسة لاحقة عن «الفتوة»، أو في مادة «صنف» التي وضعها بنفسه في «الموسوعة الإسلامية»، إلى تأريخ دخول الصناع في جمعيات خاصة بهم (مثل «نقابات» اليوم)، فيجعله في القرن التاسع، مع حركة القرامطة، التي دعت إلى «المساواة»، ويفسره بتطور المهن في العصر العباسي وازدياد أعداد الصناع. ويخص ماسينيون «إخوان الصفاء» بالتفاتة خاصة في هذا التاريخ، واجداً

أنهم في أساس قيام الحكم الفاطمي، في القرن العاشر، في القاهرة، وفي «الرسائل» التي خلفوها الأساس الكتابي الأول للتعرف في الكتابات العربية على أحوالهم.

ويدافع ماسينيون عن كون سلمان الفارسي (- 655 م.) في أساس الفرق الحرفية ذات الأساس الاعتقادي والخاصة بـ«الفتوة»، والتي بلغتنا تعاليمها السرية في مخطوطات جرى الكشف عنها في القرن الثالث عشر، فيما هي موضوعة في السنوات 733 - 749، أي قبل انتصار الدعوة الإسماعيلية. ويتوقف ماسينيون عند أصول الطرق الحرفية الإسلامية، فيجد أن الإمام علي هو الداعية الأول لقبول الموالي غير العرب في الإسلام، ولحقوقهم فيه مثل العرب. كما يجد في سلمان الفارسي «المعلم» الأول الإسلامي بعد أن نصح الرسولَ - هو الفارسي الأصل ذو العقيدة المزدكية ثم المسيحية الذي التحق بالرسول الكريم في «المدينة» - ببناء الخندق في غزوة الأحزاب. وسلمان هو أحد المعلمين «الأربعة» في جند الكوفة، حسب الترمذي والبخاري، كما يعتبره ابن حزم واحداً من أحد عشر معلماً في «العلم»، وهو خصوصاً «العامل» الذي ولاه عمر على «المدائن»، والتي انتقلت منها، وبفضل سلمان، حسب ماسينيون، الطرق الفارسية في الصنع «المتميز». كما يعتقد ماسينيون أن بنية الحرف هذه تأسست في «المدائن»، قرب بغداد وبلاد فارس، بين العام 636 والعام 733، وأن هذه المدينة كانت «العاصمة المتحضرة الأولى التي فتحها»، و«هي لا تقل شأناً عن جارتها البيزنطية في العلم والفن»[(14)]. ويرى كذلك أن طرق الفن الفارسية دخلت إلى الطرق الإسلامية انطلاقاً من خبرات هذه المدينة، ومن صناعها.

1. ب: محاسن الأمم في الصناعات

وتفيدنا كذلك كتابات الجاحظ - أقوى متابعي عصره تحققاً من أحواله وتحقيقاً فيها - في الوقوف على أحوال الصناعات، ولا سيما بين الأمم الداخلة في الإسلام أو المجاورة لها والمتفاعلة معها بالتالي. وما تجدر ملاحظته، بداية، في هذا الموضوع هو أن الجاحظ انطلق في دراسته للأحوال هذه من الشعار الذي عرفه في زمانه، في أوساط أهل المهن، وهو أن «الصناعة نسب»، كما يقول في «البخلاء». فالجاحظ ينطلق في دراسته للصناعات في الأمم من كونها تختص بالصناعات، بعدد منها على حساب غيرها، ما يجعلها تتمايز وتتفاضل في ما بينها في هذه الصناعة أو تلك، وهو ما يجمعه في اللفظ «محاسن الأمم» (وإن كان يتنكب في معرض الحديث أحياناً عن التفاضل وفق منطق عرقي يجد الصناعة متحققة في أمة من دون أخرى).

كما يفيدنا كذلك أنه حضر مناقشات في مجالس عديدة انعقدت حول التفاضل في الصناعات بين الأمم، وهو ما يرد في رسالة «مناقب الترك» التي وجهها إلى الفتح بن خاقان، وزير المتوكل العباسي. ويذكر الجاحظ في مطلعها ما يفيد أن الوزير جالس أعداداً من الناس، بين جند وشيوخ ورجال دولة وغيرهم، وأن أحدهم «فصل بين أنسابهم، وفرق بين أجناسهم، وباعد بين أشباههم»، فأنكر الوزير ذلك، «أي التباعد في النسب، والتباين في السبب»، وخلص إلى القول: «الأعراق في الأصل إن لا تكن كانت راسخة فقد كانت متشابهة، وحدود البلاد المشتملة عليهم إن لا تكن متساوية فإنها متناسبة»[15].

يعرض الجاحظ الحجج المتبادلة، إلا أنه لا يسلك في كتابه – على ما يصرح به – «سبيل أصحاب الخصومات في كتبهم، وطريق أصحاب الأهواء في الاختلاف الذي بينهم»، ذلك أنه يطلب الكتابة ليزيد من الألفة بينهم، وليخبر عن اتفاق أسبابهم، «وليعرف من كان لا يعرف منهم موضع التفاوت في النسب، وكم مقدار الخلاف في الحسب»[16]. يبتعد، إذن، عن آراء الأهواء، إلا أنه يجد في «المفاضلة» أساساً لمعاينة، ولعلم، يمكن أن يصل فيه إلى تعيين: الأبعد غوراً، والأجمع أمراً، والأدرب دربة، والألطف احتيالاً وغيرها من الصفات الواقعة في غير صفة إنسانية، ومنها إنتاج الصناعات، على أساس أن التفاضل بين الناس يقوم على كثرة المحاسن وقلة المساوىء: «أما الاشتمال على جيمع المحاسن، والسلامة من جميع المساوىء، دقيقها وجليلها، وظاهرها وخفيها، فهذا لا يعرف»[17]. وهو يقول في رسالة أخرى «ان التفاضل واجب في جميع الأشياء والنبات والموات. وقد تختلف الجواهر وكلها كريم، وتتفاضل العتاق وكلها جواد».

يعمد إلى إقامة التفاضل، إذن، وهي عادة لجأ إليها غير دارس، مثله، في مجالات مختلفة، من التباهي بالشعر حتى التباهي بالصناعات؛ وإجراء التفاضل هذا يشير، في صورة صريحة، إلى دخول الجماعات في دورات جديدة، قوامها توافر مصنوعات ومصنوعات، ونقاش حول أسباب التنافس بينها. كما لا يخفى علينا أن النقاش هذا، ولا سيما في البصرة، مقام الجاحظ، اتخذ سبيلاً «شعوبياً»، يعود في ما يعود إليه إلى دخول جماعات وجماعات، عربية وإسلامية، في دورات عيش وإنتاج وتنافس في ما بينهم، ومنها التفاضل في الفلسفة أو الشعر أو العمل اليدوي المتقن والحاذق.

لكن الجاحظ لا يسوق الكلام في هذا المعرض سوقاً مبرماً، في صلة هذا القوم أو

ذاك بهذه الصناعة أو تلك، بل نراه يخفف من مفاعيل التفاضل هذا، إذ لا يجعل من كل يوناني حكيماً بالضرورة، ولا كل عربي شاعراً مفلقاً: «وليس أنه ليس في الأرض تركي إلا وهو كما وصفنا، كما أنه ليس كل يوناني حكيماً ولا كل صيني غاية في الحذق، ولا كل أعرابي شاعراً فائقاً، ولكن هذه الأمور في هؤلاء أعم وأتم، وهي فيهم أظهر وأكثر»[18].

ثم ينصرف الجاحظ، على هذا الأساس، وبعد هذه الاستدراكات، إلى الحديث عن الأتراك، متوقفاً بعد ذلك للحديث عن الصناعات في غير قوم وأمة: «ان كل أمة وقرن، وكل جيل وبني أب وجدتهم قد برعوا في الصناعات، وفضلوا الناس في البيان، أو فاقوهم في الآداب، وفي تأسيس الملك، وفي البصر بالحرب؛ فإنك لا تجدهم في الغاية وفي أقصى النهاية، إلا أن يكون الله قد سخرهم لذلك المعنى بالأسباب، وقصرهم عليه بالعلل التي تقابل تلك الأمور، وتصلح لتلك المعاني؛ لأن من كان منقسم الهوى، مشترك الرأي، ومتشعب النفس، غير موفر على ذلك الشيء ولا مهيأ له، لم يحذق من تلك الأشياء شيئاً بأسره، ولم يبلغ فيه غايته، كأهل الصين في الصناعات، واليونانيين في الحِكَم والآداب، والعرب فيما نحن فيه ذاكروه في موضعه، وآل ساسان في المُلك، والأتراك في الحروب. ألا ترى أن اليونانيين الذين نظروا في العلل لم يكونوا تجاراً ولا صناعاً بأكفهم»[19].

يتضح من الحديث هذا أن الجاحظ يرى في توزع المناقب والحذاقة على الأمم عللاً أوجدها الله فيهم، ودون غيرهم، بدليل أن هذا القوم برعوا في هذا الفن، دون غيره، مثل اليونانيين الذين برعوا في الفلسفة، لا في التجارة ولا في الصنع اليدوي. وهو ما يفسر في حسابه اشتهار أمة بصناعة دون أخرى، وهو ما يقدم لنا لوحة واسعة عما كانت عليه حسابات الصنع بين الأمم: فالصينيون معروفون في الصناعات (اليدوية، من دون شك)، واليونانيون في الفلسفة والآداب، والفرس في الملك، والأتراك في الحروب. لا بل يتوقف الجاحظ أحياناً ليعرض في صورة أوفى أحوال كل صناعة عند بعض الأمم، مثل حديثه عن اليونانيين: «كانوا أصحاب حكمة ولم يكونوا فَعَلة؛ يصورون الآلة، ويخرطون الأداة، ويصوغون المُثُل ولا يحسنون العمل بها، ويشيرون إليها ولا يمسونها، ويرغبون في العلم ويرغبون عن العمل». أو يعرض لأحوال الصين في الصفحة نفسها: «هم أصحاب السبك والصباغة، والإفراغ والإذابة والأصباغ العجيبة، وأصحاب الخرط والنحت والتصوير، والنسخ والخط، ورفق الكف في كل شيء يتولونه ويعانونه، وإن اختلف جوهره، وتباينت صنعته، وتفاوت ثمنه»[20].

وما يعرضه الجاحظ عن الصينيين واليونانيين لافت للغاية إذ يقيم تعارضاً تاماً بين هاتين الأمتين، فيخص الصنع اليدوي (إذا جاز القول، مثل إنتاج الخطوط والصباغة والنحت وغيرها) بالصينيين، والصنع التصوري (إذا جاز القول، مثل فكرة التمثال، لا صنعه، أو فكرة الأداة العاملة، لا إنتاجها) باليونانيين. وما يعنينا من الأقوال هذه هو الوقوف، لا على اعتقادات الجاحظ وأهل زمانه التي ينقلها وحسب، وإنما أيضاً على ما راج في أسواق البصرة وبغداد وغيرها من صناعات متميزة، معروفة على أنها من صنيع هذا القوم أو ذاك. ولكن ماذا عن صناعات العرب أنفسهم؟

يعرض الجاحظ لأحوال العرب في معرض التفاضل بينهم وبين اليونانيين، وهو جمع غير مفاجىء أبداً، إذ أن الجاحظ ينظر إلى العرب على أنهم أقرب، واقعاً، من اليونانيين منهم إلى الصينيين. فهم أبعد من الصينيين، إذ لم يكونوا مثلهم «فعلة»، عدا أنهم لم يكونوا تجاراً ولا صناعاً، ولا أطباء ولا حُساباً، ولا أصحاب فلاحة أو زرع، ولا أصحاب جمع وكسب، ولا أصحاب احتكار. وهم أقرب، بالتالي إلى اليونانيين، إذ اختصوا بالآداب، و«وجهوا قواهم لقول الشعر وبلاغة المنطق، وتشقيق الكلام وتصاريف الكلام، بعد قيافة الأثر وحفظ النسب، والاهتداء بالنجوم، والاستدلال بالآفاق، وتعرف الأنواء، والبصر بالخيل والسلاح وآلة الحرب، والحفظ لكل مسموع والاعتبار بكل محسوس، وإحكام شأن المثالب والمناقب، بلغوا في ذلك الغاية، وجازوا كل أمنية. وببعض هذه العلل صارت نفوسهم أكبر، وهممهم أرفع من جميع الأمم وأفخر، ولأيامهم أحفظ وأذكر»[21].

نتحقق في هذا الكلام من أن الجاحظ لم يخصص العرب بصناعات يدوية لافتة، إلا في صناعة السيوف ربما: «مما يستدل به (. . .) أن السيف إلى أن يتقلده متقلد، أو يضرب به ضارب، قد مر على أيد كثيرة، وعلى طبقات من الصناع، كل واحد منهم لا يعمل عمل صاحبه، ولا يحسنه ولا يدعيه ولا يتكلفه، لأن الذي يذيب حديد السيف ويميعه، ويصفيه ويهذبه، غير الذي يمده ويمطله؛ والذي يمده ويمطله غير الذي يطبعه ويسوي متنه، ويقيم خشبيته؛ والذي يطبعه ويسوي متنه غير الذي يسقيه ويرهفه، والذي يرهفه غير الذي يركِّب قبيعته ويستوثق من سيلانه، والذي يعمل مسامير السيلان وشاربي القبيعة ونصل السيف غير الذي ينحت خشب غمده، والذي ينحت خشب غمده غير الذي يدبغ جلده، والذي يدبغ جلده غير الذي يحليه، والذي يحليه ويركب نعله غير الذي يخرز حمائله»[22]. عدا أنه ميز كذلك بين المسلمين وأهل الكتاب والروم، إذ جعل هؤلاء يمتازون بحذاقة قوية في الصناعات اليدوية المختلفة، وهو ما يرد خصوصاً

في رسالة الجاحظ «الرد على النصارى». ففي هذه الرسالة يفيدنا الجاحظ أن النصارى والروم لا يعرفون الحكمة ولا البيان، بل «حكمة الكف» وحسب، بما فيها «من الخرط والنجر والتصوير، وحياكة البزيون (أي: السندس، أو رقيق الديباج)»، مميزاً بينهم وبين اليونانيين، داعياً إلى عدم الخلط بينهم، مثلما يفعل العوام. ويخبرنا كذلك في هذه الرسالة أن منهم من عمل في دواوين السلاطين (منذ العهد الأموي، وفي الشام كما مصر، عند الأقباط، كما هو معروف)، أو فراشين للملوك، وأطباء للأشراف، وعطارين وصيارفة وغير ذلك. كما يفيدنا كذلك عن بعض المهن التي أجاد فيها اليهود، مثل مهنة الصباغ والحجام والقصاب وغيرها[23].

نتحقق في كتابات الجاحظ، إذن، من ورود معلومات تفيدنا عن أحوال بعض الصناعات، وعن صلات بعض الأقوام بها، أو عن اعتقادات أهل زمانه بالصناعات والأقوام؛ وهي معلومات ما لبثنا أن تأكدنا منها في «توثيق» عدد من منتجات «الفن الإسلامي» التي كشفت لنا عن عمليات التداخل والتشارك التي أدت إليها التجربة الإسلامية، سواء في العراق أو في الشام أو في مصر، والتي جمعت التراثات المحلية (الرافدينية، الفارسية، البيزنطية. . .) في توليفة جديدة أملتها اشتراطات العقيدة الناشئة، من جهة، وطلب التميز في العيش الناعم والرغيد، من جهة ثانية.

توليفات حسنة وجديدة، يتداخل فيها النفيس من المواد مع العجيب في الصنع، وهو ما يجمعه الجاحظ في قول واحد يظهر لنا فيه انبهار الدمشقيين بالتوصلات الفنية الجديدة المتحققة، إذ يحارون في نسبة هذا الصنيع المدهش، وإلى أية عوامل: «وقول الدمشقيين: «ما تأملنا قط تأليف مسجدنا، وتركيب محرابنا وقبة مصلانا إلا أثار لنا التأمل، واستخرج لنا التفرس، غرائبَ حسن لم نعرفها، وعجائب صنعةٍ لم نقف عليها. وما ندري أجواهرُ مقطعاتِه أكرمُ في الجواهر، أم تنضيد أجزائه في تنضيد الأجزاء؟»[24].

1. ج: الصناعات في الحسبة

وفي كتب «الحسبة» ما يفيدنا كذلك عن الصناعات، وعن تنظيمها وإشراف الدولة عليها، كالحديث عن أنواع الصناعات، وأحكام السوق وآدابه، وواجبات كل صنف، وبعض رسومه وتقاليده. ذلك أن عدداً من الباحثين، مثل ماسينيون، ذهب إلى القول إن الإسلام «لم يخص الصناع (قبل الدعوة القرمطية) برتبة ما، بعد أن أدخلهم في نسيجه إثر الفتوحات»[25]، رغم بعض المعلومات المتفرقة، مثل سماح الرسول الكريم لليهود بالعمل في المعادن النفيسة، بما فيها الذهب، أو لجوء الدولة الناشئة إلى أعمال الموالي

وغيرهم في غير صناعة وصناعة. ويعتقد ماسينيون أن مبدأ تنظيم الصناع يعود إلى الانقسام الاجتماعي الذي ظهر في بدايات الإسلام بين مهن أقبل عليها المسلمون، مثل «الشاهد» وغيره، وبين مهن أخرى «مشينة» احتفظ بها أو تمسك بها الداخلون في الإسلام أو الخاضعون له؛ فما كان لهم لرفع مكانتهم سوى الاحتماء بمبادئ أخلاقية، مثل «الفتوة» وغيرها، التي تظهرهم أصحاب أخلاق حميدة وشمائل حسنة، أي ما يخفف من صورة مهنهم المحقرة لهم. كما يعتقد ماسينيون أن مبدأ «السعر العادل» بدأ منذ العهد الإسلامي الأول، طبقاً للاتفاقات التي أقامها الرسول الكريم، ومن بعده الخلفاء، مع اليهود والمسيحيين، بما لا يتيح لهم الغش أو المبالغة الشديدة في الأسعار؛ وهو مبدأ سنلقاه في أساس تدابير عديدة في «الحسبة» وغيرها. فما «الحسبة»؟

أقدم كتاب وصلنا من كتب الحسبة، هو: «أحكام السوق» ليحيى بن عمر الأندلسي (–289 هـ)، وهو مجموعة أسئلة وأجوبة عن مشاكل السوق وأحكامه. ومنها أيضاً كتاب: «نهاية الرتبة في طلب الحسبة» لابن بسام المحتسب، و«الرتبة في الحسبة» لابن الرفعة، و«رسالة في القضاء والحسبة» لابن عبدون، و«رسالة في آداب الحسبة والمحتسب» لابن عبد الرؤوف، و«رسالة في الحسبة» للجرسفي و«في آداب الحسبة» للسقطي[26].

ولعلنا نجد في ما قاله ابن خلدون عن «الحسبة» أوفى تعريف بها: «الحسبة وظيفة دينية من باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر الذي هو فرض على القائم بأمور المسلمين يعين لذلك من يراه أهلاً له ومن مهامه الضرب على أيدي المعلمين في المكاتب وغيرها في الإبلاغ في ضربهم للصبيان المتعلمين ولا يتوقف حكمه على تنازع واستعداء بل له النظر والحكم فيما يصل على علمه من ذلك ورفع إليه وليس له إمضاء الحكم في الدعاوى مطلقاً بل فيما يتعلق بالغش والتدليس في المعاش وغيرها في المكاييل والموازين وله أيضاً حمل المماطلين على الأصناف وأمثال ذلك مما ليس فيه سماع بينة ولا إنفاذ حكم وكأنها أحكام ينزه القاضي عنها لعمومها وسهولة أغراضها فتدفع لصاحب الوظيفة ليقوم بها فوضعها على ذلك أن تكون خادمة لمنصب القضاء»[27]. فعلى المحتسب أن يمنع، على سبيل المثال، تعليم الخط في البيوت، وفي المساجد لأن الرسول الكريم أمر بتنزيهها من الصبيان والمجانين لأنهم يسودون حيطانها وينجسون أرجاءها. كما يراقب المحتسب ما إذا كان المعلم «حافظاً» للكتاب، وحسن الخط، ومن أهل العفة والأمانة وغيرها من الصفات المطلوبة.

يقول ابن الأخوة: «الحسبة من قواعد الأمور الدينية، وقد كان أئمة الصدر الأول يباشرونها بأنفسهم لعموم صلاحها، وجزيل ثوابها؛ وهي أمر بالمعروف إذا ظهر تَرْكُه ونهي عن المنكر إذا ظهر فعله، وإصلاح بين الناس (. . .). والمحتسب من نصبه الإمام أو نائبه للنظر في أحوال الرعية والكشف عن أمورهم ومصالحهم»[28]. أي أن الحسبة، وفاعلها المحتسب، «سلطة» تأمر وتنهض في ما يحقق صلاح الناس، وتعني واقعاً الإشراف على المصنوعات المختلفة، والتحقق من صواب إنتاجها، وصحة أسعارها، واندراجها في لائحة المصنوعات المباحة.

وتفيدنا كتب الحسبة في التعرف على أسواق الصناعات، وعلى توزيعها الداخلي؛ بل يفيدنا الشيرازي أن تقليد الأسواق على هذه الصورة يعود إلى الروم: «ينبغي أن تكون الأسواق في الارتفاع والاتساع على ما وضعته الروم قديماً، ويكون من جانبي السوق إفريزان يمشي عليهما الناس في زمن الشتاء، إذا لم يكن السوق مبلطاً (. . .). ويجعل (المحتسب) لأهل كل صنعة منهم سوقاً يختص بهم، وتعرف صناعتهم فيه، فإن ذلك لقصادهم أرفق، ولصنائعهم أنفق»[29].

كما نستفيد من الكتب هذه للتعرف على فئات الصناع، فهم، عند عبد الرحمن بن نصر الشيرازي، الذي عاش في القرن السادي الهجري[30]: الحبوبيون والدقاقون، والخبازون، والفرانون، والصناع الزلابية، والجزارون والقصابون، والشوايون، والرواسيون، وقلاؤو السمك، والطباخون، والهرائسيون، والنقانقيون، والحلوانيون، والصيادلة، والعطارون، والشرابيون، والسمانون، والبزازون، والمنادون والدلالون، والحاكة، والخياطون، والقطانون، والكتانيون، والحريريون، والصباغون، والأساكفة، والصيارف، والصاغة، والنحاسون والحدادون، والبياطرة، ونخاسو العبيد والدواب، والفصادون والحجامون، والأطباء والكحالون والمجبرون والجرائحيون، ومؤدبو الصبيان. ويخص أهل الذمة بفصل حول حسبتهم.

والصناع، عند محمد بن محمد بن أحمد القرشي، المعروف بابن الأخوة (648 هـ - 729 هـ): العلافون والطحانون، والفرانون والخبازون، والشواؤون، والنقانقيون، والكبوديون والبواريديون، والجزارون، والرواسيون، والطباخون، والشرائحيون، والهرائسيون، وقلاؤو السمك، وقلاؤو الزلابية، والحلوانيون، والشرابيون، والعطارون والشماعون، والبياعون، واللبانون، والبزازون، والدلالون، والحاكة، والخياطون والرفاؤون والقصارون وصناع القلانس، والحريريون، والصباغون،

والقطانون، والكتانيون، والصيارف، والصاغة، والنحاسون والحدادون، والاسكافية، والبياطرة، وسماسرة العبيد والجواري والدواب والدور، والسدارون، والفصادون والحجامون، والأطباء والكحالون والجرائحيون والمجبرون، والمؤدبون للصبيان، والمؤذنون، والوعاظ، والمنجمون وكتاب الرسائل، والقضاة والشهود، وأصحاب السفن والمراكب، وباعة قدور الخزف والكيزان، الفاخرانيون والغضارون، والابارون والمسلاتيون، والمردانيون، والحناويون، والأمشاطيون، معاصر الشيرج والزيت، والغرابليون، والدباغون والبططيون، واللبوديون، والفراؤون، والحصريون، والتبانون، والخشابون والقشاشون، والنجارون والنشارون والبناؤون، والدهانون والمبيضون والضبيبيون والجباسون والجيارون، والرزازون، والمراوحيون، والزفاتون وغيرهم.

وينصرف هؤلاء الكتاب إلى عرض القواعد التي تنظم عمل المحتسبين، في كل صناعة على حدة، أشبه بكتب عملية تصلح للبت في المباح والمحظور. وهو ما نرى ذكراً له أحياناً في مجال الكلام عن الصناعات المحظورة، على ما يورده ابن الأخوة في الباب الثالث، الخاص بـ«الحسبة على الآلات المحرمة والخمر»، إذ يتضمن حديثاً عن «تحريم التصوير»، هذا نصه: «وأما آلة اللعب التي ليس يقصد بها المعاصي، وإنما يقصد بها إلف القينات لتربية الأولاد ففيها وجه من وجوه التدبير يقاربه معصية كتصوير ذوات الأرواح ومشابهة الأصنام والتمكن منها وجه النفع، والمنع منها وجه بحسب ما يقتضيه شواهد الأحوال يكون إنكاره وقراره فقد دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم على عائشة رضي الله عنها وهي تلعب بالبنات فأقرها ولم ينكر عليها»[31].

كما يورد ابن الأخوة في الباب التاسع والستين، في معرض حديثه عن النجارين والنشارين والبنائين ورقاصيهم والجباسين والجيارين وعن غشهم وتدليسهم، القول التالي: «ويمنعون (الدهانون) من التصاوير؛ وقد لعن رسول الله صلى الله عليه وسلم المصور في حديث آخر: «إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة: يقال لهم أحيوا ما خلقتم»[32].

إلا أن علينا أن نلاحظ «صرامة» ابن الأخوة في أحكامه، أو في ما ينقله عن أحكام زمانه بالأحرى، مثل النهي عن آلات اللهو، أي العزف، وهو ما كان مسموحاً ورائجاً، على ما هو معروف في العصرين الأموي والعباسي. يستعيد ابن الأخوة مقاطع عديدة، حرفياً، من كتاب الشيرازي المذكور، ويحتفظ بترتيبه الخاص بأحكام الحسبة في الصناعات المختلفة، لكنه يزيد مواد عديدة عليه، مثلما يضيف صناعات أخرى، عدا أنه

يتوسع في الشروح وسرد الأخبار. وماذا لو نسأل «المتبقيات» الفنية عما تحفظه لنا، في ماديتها، من معلومات عن الصناع والصناعات.

2. تنظيم الصناع

طالما شكا دارسو الفن الإسلامي ومحللوه من قلة، بل من انعدام التوثيق الدقيق لمتبقياته، أي للمتوافر من قطعه الفنية. ففيما خلا أعمال لافتة، مثل مزوقات الواسطي وخطوط ابن البواب وياقوت المستعصمي (وعدد آخر من الخطاطين) وعمائر سنان العثماني، فإن كتب التاريخ الفني تكتفي بنسبة الأعمال الفنية إلى هذا العصر أو ذاك، مصحوبة أحياناً بذكر البلد الذي تعود إليه. وإذا كان بعض الدارسين والمؤرخين عزا هذا الفقر إلى مشاكل واقعة في تأريخ المواد الفنية القديمة (عدم توافر المواد نفسها، والمعلومات الكافية عنها)، فإن بعضهم الآخر سارع إلى تدبير تفسيرات وتأويلات لا يستخرجها من التاريخ الفني، بل من خطابات جمالية المنزع، ولكن غير تاريخية في منشئها. فكم من دارس أوروبي ثم عربي شرع، بعد دراسة لويس ماسينيون في العام 1921 لـ«صنائع المسلمين»، في الحديث عن كراهية الصانع المسلم للفراغ في العمل الفني (خشية حلول الشيطان فيه)، غافلين عن حقيقة كون فنون عديدة قديمة، قبل الفن الإسلامي، عمدت إلى ملء الفراغات، وذلك لحسابات واقعة في التدوين الفني على حامل مادي، وقبل أي حساب ديني أو سحري أو غيره.

هذا ما يمكن أن نقوله أيضاً عن تأويلات عديدة أخرى راجت في كتابات المستشرقين، ثم في الترجمات العربية المحورة عنها، من دون أن تستند إلى دليل أو برهان، أو من دون أن تجيل النظر بتمعن في تاريخ الفنون القديمة. ومن هذه التأويلات ما اتصل بموضوعنا مباشرة، وهو أن الصانع المسلم تعمد عدم ذكر اسمه، أي عدم إيراد «التوقيع»، كما نسميه في لغة اليوم الفنية، طلباً للامحاء أمام قوة الخالق. إلا أن هذه التقديرات متسرعة، أو تحتاج إلى تصحيح، مثل عدد كبير من ثوابت التحليل في الفن الإسلامي؛ ويكفينا، للدلالة على ما نقول، أن نمعن النظر في عدد من متبقيات الفن الإسلامي، وفي المعطيات الإخبارية التي تشتمل عليها.

طبعاً عرفت دراسة هذا الفن (وغيره من الفنون القديمة في القرن التاسع عشر)، ومع تطور أدوات عمل الآثاريين، تطوراً أكيداً، كالوقوف على تاريخ المواد من نحاس وفضة وورق وخلافها، بعد فحصها. إلا أن عمل المؤرخين لم يقتصر على عمليات الفحص المخبري هذه، بل تعداها للوقوف على مواد حفلت بها أحياناً منتجات الفن

الإسلامي المتبقية. إذ تشتمل هذه المتبقيات أحياناً على مواد إخبارية، نجدها خصوصاً في العملة الإسلامية، مثل الإشارة إلى سنة ضربها («ضُرِب هذا الدينار في سنة ثمان وسبعين»، في العهد الأموي)، أو المصحوبة بمكان الضرب كذلك («بسم الله ضُرِب هذا الدينار بالمهدية في سنة أربعين وثلاث مائة») أو غيرها. إلا أن هذه المعلومات تبقى محدودة...

يؤكد حسن عبد الوهاب في مطلع دراسة له[33]: «توقيعات الصناع على المنشآت المعمارية الإسلامية قليلة ونادرة، والبحث فيها يستوجب دراسة منشأ الصناعات في العصر الإسلامي وتطورها، والتنقيب بين ثنايا سطور المؤلفات العربية، لالتقاط تراجم الصناع، وهواة الصناعة من العلماء والأدباء والأمراء، واستقصاء المؤلفات التي وضعت في الصناعة وتراجم الصناع»[34]. ذلك أن عدداً قليلاً من الباحثين توقف لاستقصاء تراجم الصناع، والتعرف الموثق والمنسوب لأعمالهم، فيما خلا محاولات قليلة، في مجال التصوير الإسلامي، لأحمد تيمور وللفرنسي هنري لافوا قبله[35].

يتوقف عبد الوهاب في مطلع دراسته عند حال الصناعات في التآليف الإسلامية، فيذكر عدداً منها، المترجمة منها والموضوعة، في مجالات: المعادن والجواهر وأنواع الحديد والسيوف وغيرها، وعلم الساعات وتدبير العمل فيها، والحيل وجر الأشياء الثقيلة ورفعها، وتجليد الكتب، وضرب النقود، وأعمال الهندسة، بما فيها عقود الأبنية، والاسطرلاب وغيرها. كما صدرت كتب عن تراجم الصناع، من دون أن يبلغنا منها الكثير، غير عناوينها أو بعض سطور منها في كتب أخرى، وهي تراجم الصناع والمزوقين والخطاطين والنقاشين والمجلدين وغيرهم. وتشتمل دراسة عبد الوهاب على معلومات ثمينة استخرجها من متون الكتب القديمة، وتتحدث ولو باقتضاب عما كانت عليه صناعات بعضهم: الزجاج النحوي (- 316 هـ.) عمل في خرط الزجاج، وأبو بكر النقاش محمد بن الحسن (- 352 هـ.) زاول صناعة النقش في السقوف والجدران، وعيسى بن هبة الله (- 554 هـ.)، الأديب الظريف، عمل نقاشاً للحلي وغيرهم الكثير. ثم يخصص الباحث للصناع المصريين القسم الأكبر من دراسته، فيبحث عنهم في ما بلغنا من أخبارهم في الكتب، ثم ينصرف إلى التوقيعات التي خلفوها على العمائر الإسلامية. وهي توقيعات قليلة على العمائر الإسلامية، وعديدة على «الطرف» الأثرية. ويلاحظ عبد الوهاب بدوره: «توقيعات الصناع على الآثار الإسلامية في مختلف الأقطار قليلة، فإذا أحصينا توقيعاتهم على الآثار في الأقطار الإسلامية نجدها قلة بالنسبة للآثار الباقية فيها. ولا ندري لذلك سبباً، فهل هذا راجع إلى إهمال من المهندسين تابعهم فيه

الصناع؟ هذا جائز لأن توقيعات المهندسين تكاد تكون معدومة. ومن الجائز أيضاً أنه سمح للنابغين منهم بالتوقيع على منتجاتهم، وهو تعليل ضعيف لوجود منتجات قوية جداً معاصرة للموقعة لم يوقع عليها صانعها»[36]. ولقد نقب الباحث المصري في آثار مصر، وخلص إلى إيجاد توقيعات لخمسة وأربعين صانعاً يتوزعون بين الصناعات التالية: النجارون، البناؤون والنحاتون، والمرخمون، والمكفتون والنحاسون والصاغة. وننتهي من دراسة عبد الوهاب إلى التعرف على بعض الصناع، والوقوف على بعض مصنوعاتهم (بعد أن ذيل دراسته بصور عنها).

هذا ما سعينا إليه بدورنا، والتمسناه وتتبعناه في مرجعين: الأول مستقى من دليل المعرض الخاص بـ«بدائع الفن الإسلامي» الموجودة في «متحف الهرميتاج» الروسي[37]، والثاني مستقى من «مجموعة الصباح» في الكويت[38]. فما يمكننا القول عنها؟

2. أ. تعيينات تاريخية وفنية

ان دراستنا لهذه الأعمال (وغيرها أيضاً، على ما سيتضح في هذه الدراسة) أبانت لنا عدداً من الأمور اللافتة في تعيين الأعمال الفنية تعيينات تاريخية وفنية في آن، وتشمل القطع الفنية نفسها مثل صانعيها. فلقد وقعنا في مجموعة «الهرميتاج» على عدة أباريق من البرونز أو النحاس الأصفر، من بلاد ما وراء النهر، عائدة إلى القرن الحادي عشر، وتحمل على سطوحها، إلى جانب الزخارف، العبارة التالية: «عمل أحمد». فمن هو أحمد هذا؟ هذا ما نقع عليه في سراج فخاري، في «مجموعة الصباح»، يعود إلى مدينة جرش، وإلى العام 99 الهجري، على ما تفيد العبارة التالية المكتوبة فيه بالشكل الكوفي: «صنعه يزيد بن صهيب.../ جرش في سنة تسع وتسعين». فمن هو يزيد هذا؟

فالقطع الفنية الإسلامية تتضمن، منذ تاريخ ضرب العملة الإسلامية في العهد الأموي واشتمالها على آيات قرآنية، جملاً مختلفة، لها وظائف تعيينية متعددة: منها الجمل الحكيمة («كلُّ من كَثُرَ كلامه كَثُرَ سقطُه»)، أو عبارات اللطف الاجتماعي («هنيئاً» و«اشرب» لابريق من الزجاج، «يمن وبركة» على آنية نحاسية)، أو عبارات الولاء («عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل ناصر الدنيا والدين محمد بن ملك المنصور قلاون الصالحي عز نصره»)، سواء في العمائر الدينية والمدنية أو على الفخار والبرونز والسجاد والزجاج والخشب وغيرها.

ويعود الاحتفاظ بمعلومات على القطع الفنية إلى أسباب مادية، منها مناعة هذه

القطع من التلف، أو حاجتها إلى تعيين اسم صانعها نظراً لدقتها العالية، كما نتأكد من ذلك في مجموعة من الاسطرلابات أو آلات الوقت في «مجموعة الصباح»، إذ نتعرف على اسم الصانع في أربعة منها، وهم: محمد بسطولس، وحسن علي الخليل بن محمد خليل، محمد بن المفضل بن حيران، ومصطفى («موقت السلطان سليم»).

ولكن ما يعنينا في هذه الأعمال هو اشتمالها على كتابات دالة على أسماء صناعها ومالكيها في عدد من الأحوال. فكما أشرنا أعلاه إلى اسمي الصانعين، أحمد ويزيد، يمكننا أيضاً ان نزيد اسماء صناع آخرين وقفنا عليها في المرجعين المذكورين، مثل: محمد بسطولس، وحسن علي الخليل بن محمد خليل، محمد باقر أصفهاني، محمد بن المفضل بن حيران، عمر بن الفضل بن يوسف البياع، محمد بن عبد الواحد، مسعود بن أحمد النقاش، محمود القزويني، محمد طوسي، علي بن محمد بن أبو القاسم النقاش، باقر حكاك، محمد ابراهيم بن حاجي يوسف قمي، روح الدين طاهر، محمد شاه الشيرازي، محمود بن البيطار، علي نوشابادي، سلطان علي مصري، حاجي عباس وغيرهم.

إلا أنه يصعب علينا التعرف على أسماء هؤلاء الصانعين: نتوصل إلى معرفة كون الصانع محمد ابراهيم بن حاجي يوسف قمي، صانع إحدى المقلمات في «مجموعة الهرميتاج»، هو أخ الرسام الايراني الشهير في نهاية القرن السابع عشر، محمد زمان بن حاجي يوسف قمي، وذلك نظراً لتأثرهما معاً بمدارس التصوير الأوروبي منذ ذلك الوقت. كما يتوصل الباحث العراقي سعيد الديوه جي[39] إلى نسبة الصانعين محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد النقاش إلى الموصل.

نقع أحياناً على أعمال عديدة تعود إلى الصانع نفسه، مثل الصانع أحمد (الذي ورد ذكره أعلاه)، أو الصانع حاجي عباس الذي يحتفظ «متحف الهريمتاج» بعدد من مشغولاته الفولاذية ذات الأشكال المختلفة. ونتوصل أحياناً إلى التعرف على بعضهم، إلا أن هذا التعرف يبقى خفيفاً للغاية: نعرف على سبيل المثال أن للصانع محمد طوسي، الذي يحتفظ «متحف الهرميتاج» بقاعدة مبخرة من صنعه، قطعة مماثلة أخرى تعود له ومحفوظة في «متحف ايران-باستان» بطهران. إلا أن هذه المعلومات قليلة...

كما يمكننا إيراد أسماء عدد من مالكي هذه الأعمال الفنية، مثل: علي بن يوسف بن عثمان الحاج، الشيخ أبو الفضل ساهة بن علي، خواجه أجل ركن الدين رشيد الدين عزيزي بن أبو الحسين الزنجاني، شاه برزين بن أفريدون برزين، حاكم صراف، شرف

الدين بن يوسف وغيرهم بالإضافة إلى أسماء سلاطين وأمراء ووزراء وأصحاب شأن. فلا نجد صعوبة، عند التحقق من ورود اسم «الملك الناصر»، على سبيل المثال، على شمعدان ما، في القول إن المقصود بالتسمية هو محمد بن قلاوون، حاكم مصر من نهاية القرن الثالث عشر حتى بداية القرن الرابع عشر. كما نتأكد أيضاً من أن الاسم الوارد على ختيعة (أي على خاتم إبهام للرماية عن القوس)، وهو «صاحب قران ثاني»، يشير إلى لقب رسمي لحاكم الهند من سلالة عظماء المغول، وهو شاه جهان (1628-1658)، أو غيره من الحكام المشهورين. إلا أن هذه التعيينات محدودة للغاية. . .

ولكن كيف لنا أن نفسر الحاجة إلى ايراد أسماء الصانعين أو المالكين فوق هذه القطع؟ لا نجد صعوبة في القول إن عدداً من هذه القطع كان يهدى إلى الحاكم، أو تنتجه مشاغل وصناع خصيصاً له، على ما هو معروف في عدد من المصادر، وكما نلقاه في نتاجات تحمل العبارة التالية على سبيل المثال: «المقر الكريم العالي المولوي الأميري الكبير». كما ان إيراد أسماء المالكين يفيد الملكية وتعيينها، ويصونها من السرقة، مثل شهادات البيع في أيامنا هذه؛ ونقرأ ذلك، على سبيل المثال، على طست نحاسي (من محفوظات «الهرميتاج») مصنوع في الشام: «مما عمل برسم بنت الفقير إلى ربه بلتوب البدري المرواني». وكيف لنا أن نفسر إيراد الصناع لتواقيعهم؟

كان لنا بالأحرى أن نسأل السؤال في كيفية أخرى: لِمَ لا يورد الصانع توقيعه، مثلما يُعرَف الشاعر بقصيدته والمغني بـ«صوته» (أي بقصائدة المغناة، كما كان يقال)؟ فافتقار بعض الأعمال للتواقيع لا يشير أبداً، على ما تبينا، إلى عادة متبعة وراسخة، وفي غير بلد وعهد. وإذا كانت الأعمال لا تحتفظ أحياناً في ماديتها نفسها باسم الصانع، فهذا لا يعني أبداً أن الصانع لم يكن معروفاً في زمانه على الأقل. وإذا كنا لا نعرف شيئاً يذكر عن أسماء العديد من الصناع فهذا لا يعني أنهم كانوا مجهولين أو مغمورين في زمانهم، وإنما يعني أن أخبارهم لم تصلنا، أو لم يدونها أو يصنفها كاتب، مثل ابن النديم للكتّاب في «الفهرست»، والأصفهاني للمغنين في «الأغاني»، وعديدين للشعراء خصوصاً.

فنحن نتعرف في عدد من المصادر على أسماء عدد من «البنائين»، مثل طلق بن علي التميمي الحنفي (الذي ساعد الرسول الكريم في بناء بعض المساجد)، أو بعض البنائين الفرس ممن عملوا في مكة (وبنوا دار معاوية، على سبيل المثال)، أو البنائين الشاميين، ولا سيما في مجال الفسيفساء، ممن بنوا العديد من المساجد (الجامع الأموي

في الشام). إلا أنه لم يصلنا عنهم إلا القليل من أخبارهم، مثل أخبار أحد المبرزين فيهم، وهو محمد أبو الوفاء البوزجاني المهندس وغيره. كما نقع أيضاً على اسماء عدد من المصورين، مثل: أبي تجارة (أو «تجزأة»، في بعض الروايات) الوارد ذكره في «أخبار مكة» للأزرقي؛ وحمدان الخراط الذي وردت أخباره الظريفة في صنع التماثيل مع الشاعر بشار بن برد؛ وأبي لؤلؤة، المصور الفارسي في عهد الخليفة عمر بن الخطاب؛ وسعيد بن مسعود الهذلي، النقاش، الذي ورد ذكره في «الأغاني» وغيرهم.

وهذه المتبقيات الأثرية توفر لنا، إلى ذلك، فوائد أخرى، منها التعرف، على سبيل المثال، على اللغة الاصطلاحية القديمة للفن. فغير قطعة فنية يطلق عليها اسم «العمل» أو «الصنع»، وأن بعضها يقوم على «النقش»، وأن عامل القطع هذه هو «نقاش» أو «صانع» أو «أستاد» (بالفارسية). كما نتحقق أحياناً من اشتراك صانعَين في عمل فني واحد، كما نرى ذلك على قطعة فنية مصنوعة في هراة الفارسية، في سنة 559 هجرية (1163 ميلادية)، كما يفيد الدلو البرونزي الشهير في مجموعة «الهرميتاج»: صانع ونقاش يتعاونان في صنع هذا الدلو، فصنع محمد بن عبد الواحد الإناء، وقام مسعود بن أحمد النقاش بحفر الكتابة عليه بخطوط مختلفة.

المعلومات متوافرة، إذن، من دون أن يكون الأمر متصلاً بطبيعة الحوامل المادية فقط، بين مناعتها وهشاشتها، أو بين قابليتها أم لا. فهذه المعلومات ترد على حوامل مادية مختلفة، من الورق إلى الخزف والنحاس والبرونز والفضة والذهب والفيروز والخشب والحجر والسجاد وغيرها، ما يشير إلى أن إيرادها لا يتصل بأمور واقعة في التنفيذ (قابلية أو عدم قابلية هذه المادة أو تلك للكتابة هذه)، على الرغم من انتباهنا إلى أن العمل المطروق (على المواد الصلدة) يحفظ لنا بسهولة أكبر مثل هذه المعطيات الإخبارية، بخلاف الأعمال الخزفية. أو أن حظوظ بقاء هذه المواد أساساً أقوى من غيرها. والمعلومات موجودة من دون أن يكون الأمر مرتبطاً بنوع فني دون آخر: فلقد تحققنا من وجودها في منتجات مختلفة، تتراوح من السجادة إلى الاسطرلاب وصولاً إلى الشمعدان والآنية وغيرها. كما تحققنا أيضاً من انها ترد في غير بلد وعهد، من دون تمييزات لافتة.

متبقيات الفن الإسلامي تشتمل، إذن، على معطيات دالة على الصنع والصانعين والمالكين، في بعض الأحيان، وإذا كانت تفتقر أحياناً أخرى إليها، فان ذلك قد يعود إلى أسباب أخرى نجدها في موقع الصانع وشهرته في المجتمع. فمن الأكيد أن فنوناً

أخرى، مثل الشعر على سبيل المثال، احتفظت بمعلومات وتعيينات عديدة عن تاريخها بسبب من موقع الشعر والشاعر في الجماعة: لا تختفي عنا أية شاردة أو واردة، حتى عن شعراء مغمورين في تاريخ الشعر العربي، لأن الشعر، مثل مفسريه ورواته وجامعي أخباره، احتل مكانة ما بلغها غيره من الفنون. وهذا ما يمكن أن نقوله عن فن الخط، الذي انصرف غير كاتب إلى تجميع مواده، وإلى سرد أخبار أعلامه المبرزين؛ وعن فن الغناء الذي جمع الأصفهاني (وغيره أيضاً) أخباره في موسوعته «الأغاني»، فيما افتقرت الفنون الأخرى، مثل العمارة والنحت والتصوير وصناعات الزينة، لمثل هذه المواد الإخبارية المنسقة والمصنفة.

2. ب. تجمعات الصناع

توصلنا إلى تعيين بعض الصناع، إلا أنه فاتنا الكثير من تراجمهم، مما لا نجد له أثراً في الكتب القديمة «المتوافرة»، أو مما لم يسع المصنفون إلى جمعه أساساً. وقد يكون سبب الإهمال، أو الإغفال، عائداً كذلك إلى تقاليد الصناع أنفسهم (الامتناع عن التوقيع)، السارية بين أوساطهم، أو ربما إلى عدم جواز التوقيع لمن هم في مكانة دونية في تراتبية الجماعات، في حسابات هذا العهد أو ذاك، في عهد هذه السلالة أو تلك. فهل يمكننا تصور أن بإمكان الصانع التوقيع على عمله، من دون الأخذ بعين الاعتبار ما كانت عليه الحسابات الاعتبارية في بيئته وجماعته، أو عند الأمير الذي يعمل في داره أو له؟

فما خشيه الصانع، أو ما حداه إلى إغفال ذكر اسمه على العمل الفني، أو ما سمح له بذكر توقيعه كذلك، واقعٌ في حسابات وموازين موجودة بين الصانع (أو بين جماعته) والحاكم (أو المتنفذ وصاحب المال) في المقام الأول. وهو ما نعرفه في تقاليد شعوب وجماعات فنية عديدة في العصور الماضية، التي ما حظي الصانع فيها بما يكفي من الاعتبار لكي يدعو النبيل أو المقتني (مثلما فعل غير مصور مع بدايات «النهضة» في غير مدينة إيطالية) للمجيء إلى محترفه الخاص وعرض طلبه الفني.

وما نتوصل إلى معرفته، من خلال كتب الحسبة وغيرها، عن أحوال تنظيم الصناع الداخلي يؤكد لنا هذه القناعة، وهو أننا أمام جماعات مهنية لا تحتل دوماً مكانة مرموقة في التراتب الاجتماعي، عدا كونها كانت خاضعة، في غالب الأحيان، إلى رقابات مشددة من قبل الحاكم، وإلى حسابات اعتبارية وأخلاقية ودينية أحياناً تمايز بين «المشين» و«الصالح» من الصناعات. ويمكننا القول في هذا الخصوص إن التجربة

الإسلامية الناشئة ما أطاحت تماماً بالتركة الاعتبارية السابقة عليها، في الجاهلية، فنظرت بعين دونية إلى أعمال مثل النجارة أو الحدادة (إذ كان الحداد يسمى بالقين، وهو لفظ قريب من «القن»، أي العبد) وغيرها. هكذا نجد صناعات محتقرة، أو موضوعة تحت التحريم في مسائل العبادة، مثل التصوير والتمثيل، أو متروكة إلى غير المسلمين وللموالي، مثل العمل في الأحجار الثمينة، من ذهب وغيره. هذا في الوقت الذي تم الاحتفاظ بصناعات معتبرة سابقة، منذ الجاهلية، مثل الشاعر، أو جرى ابتكار صناعات جديدة، مثل الخطاط وغيره.

إلا أن الجديد في أمر الصناعات هو دخولها، مع التجربة الإسلامية، في عهد تنظيمي لافت سيبقى مستمراً طوال عهود مديدة، بدليل ما تركه لنا الرحالة المستشرقون من أوصاف ومعلومات عن أحوال «الأصناف» (كما ذكروا اللفظ في غير «تقرير» عن رحلاتهم، نقلاً عن اللغة التركية، وهو لفظ مأخوذ من العربية)، والتي تعني «نقابات» الصناع، في لغة اليوم، في العهود العثمانية المتعاقبة.

وعلينا في هذا المجال أن نميز في الألفاظ القديمة بين «النقابة» (و«النقيب») و«الأصناف»: فاللفظ الأول ما كان يعني الاجتماع الاختياري للصناع والعمال، بل عنى نقباء ذوي الأنساب، من طالبيين وعباسيين، الذين كانوا يقلدون بعض المهام من الخليفة، ومنها الإشراف على التدريس؛ أما اللفظ الثاني، «الأصناف»، فعنى في الكتابات القديمة تجمعات اختيارية من المهن والحرف، وهو اللفظ المتداول في كتابات اليعقوبي والجاحظ والطبري والخطيب البغدادي والسقطي وغيرهم، ونافسته ألفاظ أخرى في غير جماعة إسلامية، مثل: «أصحاب المهن والحرف»، «أصحاب الحرف»، «الجودية»، «الكرمية»، «الطوائف» وغيرها. فما يمكننا قوله عن تنظيم الصناع في جماعات مهنية وغيرها؟

أوضحنا سابقاً ما قاله ماسينيون عن هذا التاريخ، إذ عاد به إلى سلمان الفارسي، ثم إلى الدعوات القرمطية والفاطمية، متوقفاً خصوصاً عند «إخوان الصفاء»؛ وهي تفسيرات تستند خصوصاً إلى تقديرات وترجيحات، معتمدة على ما «توافر» من معطيات ومعلومات عن هذا التاريخ، المنسي والمهمل في بعض مواده من دون شك. إلى هذا، قام المؤرخ كلود كاهين (في عدد من دراساته) بتصويب ما قاله ماسينيون في هذا الخصوص، نافياً عن التجمعات هذه طابعها «الحر»، أو الطوعي، جاعلاً منها جماعات خاضعة في أساس عملها وطرق شغلها لرقابة الدولة، في غالب الأحيان، قبل أن تكون

عرضة لتأثيرات الجماعات الدينية، هذه أو تلك.

يبقى أن نقول إن تأريخ هذه التجمعات وطرق عملها والأفكار والدعوات التي تحكمت بخياراتها، تبقى قيد التجاذب والتحقق التاريخيين، إلا في العهود العثمانية التي نمتلك عنها معلومات شديدة التفاصيل والغنى، بالإضافة إلى «دساتير» (أي كتابات ترصد أحوال التنظيم الداخلي لمثل هذه التجمعات وطقوسها الخاصة) عديدة عنها. وهو ما يؤكده محمد منير سعد الدين في ختام دراسة خصصها لـ«النقابات» في الإسلام: «ان ما يتوفر لدينا من معلومات عن مراتب الصنف، لا سيما في الفترات المبكرة من تاريخنا، ضئيلة»[40].

ومع ذلك يؤكد الجاحظ، في إحدى «رسائله»، وجود «شعور بروح الجماعة بين أهل الصنايع»؛ ويبلغ الشأن التنظيمي من دون شك. ولعلنا نجد في «رسائل» إخوان الصفاء المستند الأول، في ما «بلغنا» من كتابات قديمة، عن تنظيم الصناع، على ما يشدد غير دارس: يقول إخوان الصفاء: «لا بد لكل صانع من البشر من أستاذ يتعلم منه صنعته أو علمه»، والأستاذ على رأيهم هو الدليل في تلك الصنعة، وهو الذي يحرك القوة الكامنة في نفس الصانع ويخرجها إلى حيز الفعل، وقد يسمى بـ«المعلم». ويلتحق بالأستاذ عادة عدد من الصناع يعلمهم أسرار صنعته ويمكنهم فيها، ويعاونونه هم بدورهم في صنعته؛ ومن الصناع من يسمى «المبتدئ» في أول دخوله إلى الصناعة وغير ذلك من التسميات (الغلام، التلميذ...). ويعتقد سعد الدين بدخول «الأصناف» في طور تنظيمي متطور في الفترة المتأخرة من العصر العباسي، مميزاً فيها بين مراتب الصناع التالية: شيخ الصنف، والأستاذ، والخلفة، والصانع والمبتدئ. ولقد بلغت «الأصناف»، على ما عرفنا من وثائق عثمانية عديدة (لا بل هي الوثائق الأغنى المتوافرة عن الموضوع عموماً في الكتابات القديمة)، حداً عالياً من التنظيم، إذ تجاوزت المئات في حساب أحد مؤرخي القرن السابع عشر من العثمانيين.

3. ترتيب الصناعات

طرحنا في مقدمة هذه الدراسة سؤالاً علقنا الإجابة عنه، وهو التالي: أللصناعات اليدوية علوم خاصة بها؟ ما الصلات بين الصنع الرباني والصنع البشري؟ وها نحن نستعيد هذه الأسئلة، مدركين أن طرحها يقودنا، واقعاً، إلى الوقوف على المكانة التحليلية والتأليفية التي خص بها المؤلفون الصناعات اليدوية، من جهة، وإلى الوقوف على المكانة «الترتيبية» للصناعات في ما بينها، من جهة ثانية.

ولقد بدا لنا، من جهة أولى، أن المؤلفين قلما خصوا الصناعات اليدوية بتصانيف، وما بلغنا من مواد عنها متفرق في كتب التاريخ، أو مطروق في معالجات جانبية عنها، كما في كتب «الحسبة» (التي تعين الصناعات اليدوية في الشروط القانونية والتجارية والقيمية أحياناً) وغيرها. وهو ما تحققنا منه، في كيفية أخرى، أي غياب (أو قلة) التوقيعات على المصنوعات الفنية (فيما يصعب علينا تخيل وجود قصيدة أو «صوت» - مثل الأغنية، في لغة اليوم - من دون اسم صاحبها).

كما بدا لنا، من جهة ثانية، أن المؤلفين ما خصوا الصناعات اليدوية، ولا صناعها، بمراتب عالية في الحساب والاعتبار الاجتماعيين والجماليين: فقدامة بن جعفر جعل مهرة الصناع في طبقة السوقة أسوة باللصوص، وأدخلهم الدمشقي في أدنى طبقات الناس، وقال المأمون (نقلاً عن البيهقي): «السوق سفل والصناع أنذال والتجار بخلاء والكتاب ملوك على الناس». وجعل التوحيدي الصناعة أقرب «إلى الذلة والضعة»، وأطلق على مهنته، الوراقة، تسمية «مهنة الشؤم». ولكن ما قاله الفلاسفة عن الصناعات عموماً، وكيف أدرجوها في علومهم؟

نقع في غير كتاب عربي قديم على ترتيبات للعلوم (والصناعات)، ولا سيما في كتب الفلاسفة، إلا أن تمييزاتهم هذه تأتت من حسابات، أو وفق مقتضيات متعددة، ومتباينة أحياناً: منها تقيدهم بما سبقهم إليه الفلاسفة الإغريق من مساع في الترتيب والتمييز، ومنها تحققاتهم الفكرية انطلاقاً من معاينات وتأملات أجروها على هذه العلوم (والصناعات)، ومنها تقيدهم بنسق ترتيبي بات مقرأ مثل موضوع تأليفي في نسق التفكير العربي-الإسلامي.

فلو قلبنا كتب «تصنيف العلوم» (أو «ترتيب العلوم»، كما يسميها ساجقلي زاده في كتاب يحمل هذا الاسم)، لما وجدنا علماً خاصاً بالصناعات عموماً، ولا بالصناعات اليدوية تحديداً (إلا عند «إخوان الصفاء»، الذين تحدثوا عن «علم الحرف والصناعات»)، فيما نجد في تصنيفات الكندي والفارابي والغزالي وابن سينا وغيرهم علوماً (ومكانة) خاصة بصناعات أشد «اعتباراً» في حساباتهم من المزاولات اليدوية لعدد من الممارسات، وهي صناعات الهندسة والموسيقى والشعر والكتابة. ويمكننا أن نشير في هذا الخصوص إلى أن تمييز هؤلاء الفلاسفة لهذه العلوم لا يعين الدلالات نفسها التي نطلقها، اليوم، على الألفاظ نفسها: فالهندسة عنت، كما نوضح ذلك عند الحديث عن البوزجاني في مكان آخر في هذا الكتاب، العلم بالخطوط في صورة مطلقة، أي

«العلم العاري»، كما يسميه التوحيدي، من دون جوانبه العملية والتنفيذية، عدا أن العلم هذا اتصل بالفلك أيضاً. وهذا ما يمكن قوله عن علم الموسيقى، إذ انه، مثل الهندسة، عنى العلم في إطلاقه، عدا أنه - بتأثير من النظرية الفيثاغورية - اتصل بالفلك أيضاً. وما نقوله عن الهندسة والموسيقى نجده بيناً عند الكندي، في «كتاب ماهية العلم وأقسامه»: ففي هذا الكتاب يقسم الكندي العلوم إلى صنفين: إلهية وإنسانية، واضعاً الموسيقى والهندسة في باب الرياضيات من العلوم الإنسانية؛ وهو التصنيف نفسه المعتمد لاحقاً من الفارابي والخوارزمي وابن سينا والغزالي وغيرهم. وقد تقيد الفلاسفة الإسلاميون بهذا التصنيف بعد أن أخذوه من التقليد الفلسفي الإغريقي، على الأرجح، هو مثل مبادئ هذين العلمين. لهذا نستطيع القول إننا نجد في تأكيد وجود علمين للشعر والكتابة الأثر الأبين لتقليد ثقافي محلي أو خصوصي، إذا جاز القول. فلقد احتفظ الفلاسفة بمكانة الشعر السابقة عليهم، منذ الجاهلية، معززة بالتقليد الإغريقي له أيضاً، أما الكتابة فاكتسبت مكانة علم مستحدث، مع التجربة الإسلامية، وبعد تثبيت الكلام المنزل في كتاب ذي دفتين.

ان هذه اللوحة السريعة التي نرسمها تظهر لنا عدم تبلور أو دخول الصناعات اليدوية، أو ما نسميه «الفن» في لغة اليوم، في ترتيب العلوم؛ وإن دخل بعض فنون اليوم فيها فإن دخوله - فيما عدا الشعر والكتابة - لا يناسب التقديرات الفنية والجمالية نفسها، التي كانت تلحق به في ما مضى.

وهذا الأمر معروف في ثقافات أخرى، أي تغير تراتبية التصنيف (والاعتبار) بين عهد وآخر، أو بين ثقافة وأخرى: فما عرفته الثقافة الأوروبية، على سبيل المثال، من تمييزات بين «فنون يدوية» (ars mechanica) و«أخرى عقلية» (ars liberalis) لا يناسب ما انتهت إلى اعتماده لاحقاً من «فنون دنيا» (mineurs) وأخرى «عظمى» (majeurs)، ثم من «فنون جميلة» (beaux arts) و«تشكيلية» (arts plastiques) وغيرها.

أخذ الفلاسفة الإسلاميون عن الإغريق في تمييزهم بين العلوم، إلا أنهم تنبهوا إلى ما كانت تتحدد به معتقدات عصرهم وثقافتهم كذلك. فلو عدنا إلى كتاب الفارابي، «إحصاء العلوم»، لوجدنا أنه يتبع طريقة الإغريق في التمييز والتصنيف، كما انه يرتب للنسق الإسلامي مكانه فيه: ينقسم الكتاب إلى خمسة فصول، وتعالج ثمانية علوم، هي مجموع العلوم «الشهيرة» في حسابه: علم اللسان، علم المنطق، علم التعاليم، العلم الطبيعي والعلم الإلهي، العلم المدني، وعلم الفقه وعلم الكلام. ونتنبه في عرض

الفارابي إلى أنه يقدم علم اللسان على غيره، وفي ذلك أثر ناتج عن الاعتقاد الإسلامي، وهو أن الحقيقة ماثلة أساساً في القرآن، وفي لغته تحديداً، ما يقتضي النظر في المادة الأولى، وفي العلم الأول المتحدد فيها، وهو علم اللسان؛ عدا أنه يقيم للفقه ولعلم الكلام مكانتين مستقلتين، ومستحدثتين طبعاً.

وقد يعود تصنيف الصناعات وتمييزها إلى معاينات أجراها المفكرون أنفسهم على مجريات حياتهم ومعاشهم في مجتمعاتهم: فغير كاتب، مثل الغزالي، تحدث عن صناعات بوصفها «الأصول»، وثانية بوصفها «مهيئة» لها، وثالثة «متممة» لها؛ أي أننا أمام ثلاثة أنواع من الصناعات، هي التالية:

– الصنائع التي هي «أصول لا قوام للعالم دونها»، وهي الزراعة للمطعم، والحياكة للملبس، والبناء للمسكن، والسياسة للتأليف والاجتماع والتعاون على أسباب المعيشة وضبطها؛

– الصنائع التي هي «مهيئة» للصنائع الأساسية، و«خادمة لها»، كالحدادة التي تخدم الزراعة، والحلاجة والغزل التي تخدم الحياكة؛

– الصنائع التي هي «متممة للأصول ومزينة» لها، مثل الطحن والخبز للزراعة، والقصارة والخياطة للحياكة.

فلو أخذنا هذه الصناعات الثلاث، وأجرينا مقارنة بينها وبين أحوال الأسواق «المفردة» في بغداد، على سبيل المثال، لوجدنا أن ترتيب الغزالي لا يختلف عما كانت عليه الأسواق، كما وصفها اليعقوبي في «كتاب البلدان»، في الكرخ (بغداد): يعدد اليعقوبي عدداً من الأسواق، مثل «سوق البزازين»، أي سوق الأقمشة، ويفيدنا أنه اتصل بهذا السوق أصحاب الحرف المتصلة بها مثل النكاجين والحلاجين والصباغين والخياطين والكوائين وغيرهم، وهذا ما يمكن قوله عن سوق الكتبيين، أو سوق السلاح وغيرها.

إلا أن تغييب الصناعات اليدوية أكثر من غيرها في «ترتيب» العلوم لا يعني، في أية حال، عدم انصراف الفلاسفة والمؤلفين عن ذكر هذه الصناعات، أو عن التفكر في قضاياها، مثل الشروط التي تطلبها أثناء مزاولة العمل بها أو الصفات المطلوبة في صنعها. فغير مؤلف انصرف إلى ترتيب الصناعات اليدوية، بل كانت لهم في هذا المجال اجتهادات واقتراحات مختلفة في الترتيب.

فمنهم من نظر إليها انطلاقاً من كيفية تركيبها، أي لجهة بساطتها أو تعقدها؛ أو من ناحية «ضرورتها» أو «كماليتها»؛ أو من ناحية موادها، وغير ذلك من التقسيمات.

وما يمكن ملاحظته في هذا المجال هو أن القسمة الأساسية جرت، عند عدد كبير من الكتاب، من الجاحظ حتى ابن خلدون مروراً بالفارابي والغزالي وغيرهما، بين «الضرورة» و«عوائد النعيم»، وبين الحاجة والترف، وبين مزاولة العمل وبين «استجادته» والتأنق في صنعه: هكذا صنف الفارابي الصناعات حسب قيمة إنتاجها والفائدة منها؛ وأقام الغزالي التمييز بين صناعات ضرورية وأخرى أوجدها الترف والنعيم؛ وهو ما يعرضه ابن خلدون في عدة فصول في «المقدمة»، في تتبعه لأحوال الصناعات وصلاتها بالحضارة: «ذلك أن الأمة إذا تغلبت وملكت ما بأيدي أهل المُلك قبلها كَثُر رياشها ونعمتها فتكثر عوائدهم ويتجاوزون ضرورات العيش وخشونته إلى نوافله ورقته وزينته ويذهبون إلى اتباع من قبلهم في عوائدهم وأحوالهم وتصير لتلك النوافل عوائد ضرورية في تحصيلها وينزعون مع ذلك إلى رقة الأحوال في المطاعم والملابس والفرش والآنية ويتفاخرون في ذلك ويفاخرون فيه غيرهم من الأمم في أكل الطيب ولبس الأنيق وركوب الفاره ويناغي خلفهم في ذلك سلفهم إلى آخر الدولة وعلى قدر ملكهم يكون حظهم من ذلك وترفهم فيه إلى أن يبلغوا من ذلك الغاية التي للدولة إلى أن تبلغها بحسب قوتها وعوائد من قبلها سنةُ الله في خلقه»[41]. يفرق ابن خلدون، إذن، بين ما تستدعيه «ضرورة المعاش» من صناعات، مثل الخياط والحداد والنجار وأمثالها، و«عوائد الترف»، مثل الزجاج والصائغ والطباخ والصفار والفراش والذباح، «وبقدر ما تزيد عوائد الحضارة وتستدعي أحوال الترف تحدث صنائع لذلك النوع»[42]. ينطلق ابن خلدون، إذن، لدراسة الصناعات من جهة «المعاش ووجوهه»، ويرى أن وجوهه هي الزراعة والصيد أو الصنائع والامتهانات أو التجارة أو الامارة؛ ويقسم هذه الوجوه إلى وجوه طبيعية للمعاش والصناعة والتجارة، ووجوه غير طبيعية للمعاش وهي الإمارة. وقد صنف الصناعات على أسس مختلفة، منها:

1: الصناعات البسيطة، وهي التي تختص بالضروريات، والصناعات المركبة، وهي التي تكون للكماليات؛

2: ما يختص بأمر المعاش، سواء أكان ضرورياً أم غير ضروري، مثل الحياكة والجزارة والنجارة والحدادة وأمثالها، وما يختص بالأفكار التي هي خاصية الانسان من العلوم والصنائع، مثل الوراقة والغناء والشعر وتعليم العلم وأمثال ذلك، وما يختص بالسياسة وأمثالها.

ونتنبه في هذا السياق إلى أن التمييزات التي أطلقها غير كاتب وفيلسوف لا تعد بدهية، بل نقلة عما كانت عليه النظرات الجمالية الأولى، التي لم تقم تمييزاً حاسماً،

في نظرنا، بين التذوق التلقائي والتذوق التمييزي بين الصناعات: فها هو الجاحظ يعتبر، على سبيل المثال، أن الاستظراف والتنوق يصدران عن طباع الناس، وذلك لأنه يربط تذوق الحسن بتذوق الحواس وحدها: «والناس في طبعها (. . .) الاستظراف والتنوق، وجميع ما تستلذ الحواس من المناظر الحسنة، والروائح العبقة، والطعوم الطيبة، والأصوات المونقة، والملامس اللذيذة. ومما كراهيته في طباعهم أضداد مما وصفتُ لك وخلافه»[43]. فهذه «خلال» - وتجمعها في كتابة الجاحظ خلتان، أي المحاب والمكاره -، هي «غرائز في الفطر، وكوامن في الطبع، جِبِلَة ثابتة، وشيمة مخلوقة. على أنها في بعض أكثر منها في بعض، ولا يعلم قدر القلة فيه والكثرة إلا الذي دبّرهم»[44].

هكذا انتبهنا إلى أن ابن خلدون ميز، واقعاً، بين صناعات تستدعي اليد في صنعها، وأخرى تستدعي الأفكار؛ وهو تمييز نلقاه عند «إخوان الصفاء» (الذين سنتوقف عندهم مطولاً في دراسة لاحقة في الكتاب)، وعند أبي الفضل جعفر بن علي الدمشقي الذي يقسم الصناعات، في كتاب «الإشارة إلى محاسن التجارة»، بحسب احتياجها إلى الفكر والحركة، إذ توجد صنائع علمية تحتاج إلى الفكر كالهندسة والنحو، وصنائع عملية تحتاج إلى الحركة كالفلاحة والحياكة، وصنائع مركبة تحتاج إلى الفكر والحركة معاً كالطب والكتابة.

نتحقق، إذن، من وجود تمييزات مختلفة في الصناعات، وهي تطول فروقات وتداخلات واقعة بين الصنع الرباني والصنع الإنساني (في أنواعه المختلفة، اليدوية، والعقلية والحركية وغيرها). وبهذا المعنى نقول (على أن نوضح ذلك في صورة أبين في دراسة «نقد الصناعات الحسنة» اللاحقة، وفي الدراسة عن «إخوان الصفاء») إن التمايزات بين الصنع الرباني (الذي جعلوا فيه كل «تام» و«كامل» و«جميل») وبين الصنع الإنساني (الذي يحتمل الإجادة مثل التعثر) ليست أكيدة في صورة حاسمة، كما يظن البعض من الدارسين. فلقد لاحظنا في غير علم وجود شقين، علمي وعملي، نظري وتطبيقي، على أساس التمايز بينهما، فيما هما متعالقان في صورة ما. وهي تعالقات تظهر لنا وجود تجاذبات تتطلب استبياناً بين الصناعة كمزاولة عملية للعمل وبين العلم كمزاولة نظرية للعمل أيضاً، وبين مزاولة العمل وتصوره العقلي، وبين جانبه اليدوي وجانبه الجمالي.

ومعه نتساءل: هل كانت الكتابات القديمة، الفلسفية والكلامية، حاصلاً تفكيرياً عن الواقع نفسه، عن معطياته ومصنوعاته؟ أو نتساءل في صيغة أخرى: ماذا تضمنت

الكتابات القديمة من المجريات التفكيرية بالواقع نفسه؟ هل كانت الكتابات هذه «ترقية»، في كيفية ما، للعالم السفلي - العالم المعروض تحت أنظار المؤلفين، للمعاينة والتأمل -، وإن أتت في صورة إعلاء (ماورائي) للعالم العلوي؟ ومعه نثير السؤال الأهم: هل أتى الجمال الماورائي تعبيراً عن جمال فني متحقق في صور ومصنوعات وغيرها، أم هما (الجمال الماورائي والجمال الفني) منفصلان عن بعضهما البعض، من دون أي تفاعل؟

نتساءل، ذلك أننا نظن أنهم، في رفعهم للكليات والتجريديات، وفي تمييزهم للعلوم عن الصناعات، وللجمال في أنواعه المختلفة، استجابوا - بالإضافة إلى مقتضيات العقيدة - إلى أسباب تأليفية وتفكيرية، دعتهم إلى وضع منظومة متمايزة من الصناعات والعلوم والصفات. غير أن وجود هذه التمايزات لا يغيِّب، في حسابنا، معالم التجاذب في التعيين والتسمية، ولا وجود تعالقات، وإن خفية، بين ما أعلوه ورقُّوه وحمَّلوه أسمى معاني الجمال وبين مزاولاتهم لأعمالهم نفسها، وما تحققوا منه من جمالات تحت أنظارهم.

الهوامش

1: علي بن محمد الشريف الجرجاني: «كتاب التعريفات»، مكتبة لبنان، بيروت، 1978، ص 140.

2: ورد في كتاب سميرة فرحات: «معجم الباقلاني في كتبه الثلاثة»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، 1991، ص 466، منقولاً عن كتبه الثلاثة: «التمهيد»، «الإنصاف» و«البيان».

ويميز أبو البقاء في «الكليات» بين «الصَّناعة» (بالفتح)، وتستعمل في المحسوسات، و«الصِّناعة» (بالكسر)، وهي في المعاني؛ وقال أيضاً عن الصناعة إنها «أخص من الحرفة، لأنها تحتاج في حصولها إلى المزاولة».

3: الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول: «المخترع في فنون من الصنع»، تحقيق: محمد عيسى صالحية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت، 1989، ص 5.

4: الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول: م. ن.، ص 8.

5: واضح الصمد: «الحرف والصناعات عند العرب في الجاهلية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

6: عبد العزيز بن ابراهيم العمري: «الحرف والصناعات في الحجاز في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم»، الرياض، 1995، وكتاب عبد الحي الكتاني «التراتيب الإدارية أو نظام الحكومة النبوية»، و«الأصناف في العصر العباسي» لصلاح العبيدي؛ ويمكن العودة كذلك إلى «قاموس الصناعات الشامية»، الذي وضع الجزء الأول منه محمد سعيد القاسمي (1843-1900)، وحققه وقدم له: ظافر القاسمي، والذي أكمله جمال الدين القاسمي وخليل العظم، وصدرا معاً في العام 1963 في باريس، عن دار لاموتون -لاهاي، بمبادرة من لويس ماسينيون وتكليف لجاك بيرك. وبادر ماسينيون إلى طبع الكتاب، بعد أن تتبع، هو بنفسه، أحوال الصناعات في غير بلد

عربي، وأصدر عنها دراسات عديدة.

7: Louis Massignon: Les corps de métiers et la cité islamique, in "Opera minora", textes recueillis, classés et présentés par y. Moubarac, Dar Al-maaref, Beirut, T1, PP 369-384.

8: التي نشرها في المجلد نفسه، وعدنا إليها مطبوعة في كتاب آخر:
Louis Massignon : La Futuwa ou pacte d'honneur artisanal entre les travailleurs musulmans du moyen âge, in : "Parole donnée", éd. du Seuil, Paris, 1983, pp 349 - 374.

9: Louis Gardet : Les hommes de l'islam, éd. complexe, Paris, 1977, p 150-165.
ويمكن العودة إلى «ببليوغرافيا عامة عن تاريخ العمل في العالم الإسلامي»، في الفصل الثالث من المجلد الثامن والخمسين في مجلة (R M M)؛ وإلى دراسة للمستشرق برنار لويس (Islamic guilds)، «النقابات الإسلامية»، التي ترجمها: عبد العزيز الدوري، مجلة «الرسالة»، 1940، القاهرة، الأعداد: 255، 256، 257 و258.

10: ماسينيون: «أهل المهن والمدينة الإسلامية»، م. س.، ص 371.

11: يتضح من كتاب «قاموس الصناعات الشامية» أن مهنة «الصيرفي»، كانت من اختصاص اليهود في الشام في نهايات القرن التاسع عشر، إذ يقول القاسمي: «لا يتعاطاها (الصيرفة) في بلدتنا إلا اليهود» (م. س.، ص 2/ 280).

12: ماسينيون: «أهل المهن والمدينة الإسلامية»، م. س.، ص 375.

13: استجاب الرسول، على سبيل المثال؛ لدعوة خياط إلى طعام، كما دخل إلى منزل حداد، وهو ينفخ في كيره، كما رفع أيضاً من شأن الحجام... وهذه كلها وغيرها سلوكات وتصرفات أظهرت انقطاع الرسول الكريم أو عدم تتبعه لقيم قديمة سائدة في الجاهلية، وتزكيته لقيم جديدة مختصة بالصنع.

14: ماسينيون: «الفتوة...»، م. س.، ص 355.

15: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، رسالة «مناقب الترك»، المجلد الأول، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 1/ 9 - 10.

16: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 29.

17: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 37.

18: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 73.

19: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 67.

20: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 69.

21: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 71 - 72.

22: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، م. ن.، ص 1/ 71 - 72.

23: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، رسالة «الرد على النصارى»، المجلد الثالث، ص 3/ 314 - 316.

24: الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، «رسالة التربيع والتدوير»، المجلد الثاني، ص 2/ 85.

25: ماسينيون: «الفتوة...»، م. س.، ص 350.

26: أعد كوركيس عواد ثبتاً بكتب الحسبة، «الحسبة في خزانة الكتب العربية»، في العام 1943، وأتبعه لطف الله قاري بثبت آخر، «كتب الحسبة وكتب الحرف في التراث» («المأثورات الشعبية»، قطر، 1994) أضاف عليه ما استجد من تحقيقات ومطبوعات في هذا المضمار، كما ضمَّن قاري دراسته هذه ملاحظات نقدية عما اشتمله ثبت عواد نفسه: يمكن العودة إلى بحث

قاري منشوراً في كتابه «إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية»، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1996، صص 259 - 292.

27: ابن خلدون: «المقدمة»، دار القلم، بيروت، 1978، ص 525.

28: محمد بن محمد بن أحمد القرشي، المعروف بابن الأخوة: «معالم القربة في أحكام الحسبة»، تحقيق: محمد محمود شعبان وصديق أحمد عيسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 51.

29: ابن الأخوة: م. ن.، ص 11.

30: عبد الرحمن بن نصر الشيرازي: «نهاية الرتبة في طلب الحسبة»، تحقيق ومراجعة: السيد الباز العريني، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

31: ابن الأخوة: م. س.، ص 89 - 90.

32: ابن الأخوة: م. ن.، ص 346.

33: ألقى حسن عبد الوهاب، كبير مفتشي الآثار الاسلامية، في «المجمع العلمي المصري»، في جلسة 19 نيسان/ابريل سنة 1954 محاضرة بعنوان «توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية»، ونشرها مصحوبة بعدد من الصور والرسوم التوضيحية في مجلة «المجمع العلمي المصري»، المجلد السادس والثلاثون، الجزء الثاني، 1953 - 1954، القاهرة، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، 1955، مع 19 لوحة، صص 533 - 557.

34: حسن عبد الوهاب: م. ن.، ص 533.

35: من الدراسات المعاصرة للتثبت من أسماء الفنانين الإسلاميين:

أحمد تيمور: «المصورون»، في كتابه «التصوير عند العرب»، صص 99 - 114؛

له كذلك كتاب بعنوان: «أعلام المهندسين في الإسلام»، نشر لجنة المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1957؛

Henri lavoix : Les peintres arabes, Paris, 1875.

وكان لنا أن نعزز هذه القائمة لو بلغنا كتاب «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس»، المذكور في «خطط» المقريزي.

36: حسن عبد الوهاب: م. س.، ص 545.

37: «بدائع الفن الإسلامي»، 1990، وهو دليل المعرض الخاص بالتحف الإسلامية الموجودة في «متحف الهرميتاج» الروسي، دار الآثار الاسلامية، الكويت، 1990.

38: مارلين جنكينز: «الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني - مجموعة الصباح»، (الطبعة العربية)، سذبي، لندن، 1983.

39: سعيد الديوه جي، في كتابه «أعلام الصناع المواصلة»، الموصل، 1970، ص 115 و118.

40: محمد منير سعد الدين: «النقابات عند المسلمين»، مجلة «التراث العربي»، دمشق، سنة 12، 1992، عدد 47، ص 61.

41: ابن خلدون: «المقدمة»، م. س.، ص 167.

42: ابن خلدون: م. س.، ص 377.

43: الجاحظ: «رسالة المعاش والمعاد» في «رسائل الجاحظ»، م. س.، المجلد الأول، ص 103.

44: الجاحظ: م. ن.، ص 103.

البوزجاني:

الهندسة والصناع

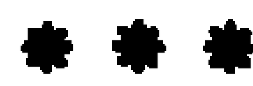
لا يحتاج الناظر أو الدارس إلى كثير متابعة أو تأمل لكي يتحقق، من دون مسطرة أو بركار وغيرهما، من أن الكثير من الصناعات الفنية الإسلامية تقيد بحسابات ومثالات هندسية: هذا يصح في مفردات الزخرفة وتراكيبها، وفي الصور المزوقة (المنمنمات)، وفي توشية الثياب والأقمشة، وفي كتابة الخطوط وغيرها. وهو ما يدعونا إلى طرح السؤال عن العلاقات المطلوبة (أو التي كانت في نشأة) بين الحسن والحساب والهندسة.

ولا يحتاج الدارس إلى كثير من المراجعة في كتب الأخبار القديمة لكي يتأكد من ورود معلومات ضافية عن صلات أكيدة، مطلوبة، بالعلوم هذه، بما فيها الفلك. والوقوف عند أخبار العصر العباسي الأول تفيد سريعاً في تتبع عمليات النقل والترجمة التي طلبها غير خليفة عن علوم الثقافات والحضارات المحيطة: هذا يصح في ما طلبه الخليفة المنصور، إذ أمر بترجمة «السدهانت»، وهي أكبر موسوعة هندية في الفلك والرياضيات، بعد أن حملها إلى بغداد عالم فلكي هندي، المدعو كانكاه (حسب إحدى المرويات)، فقام بترجمتها إلى العربية يعقوب بن طارق (- 796 م.) وابراهيم الفزاري (- 777 م.)، وسموها «السندهند». إلا أن المسلمين لم يتمكنوا حينها من استيعابها لقلة درايتهم بالرياضيات (حسب إحدى المرويات)، فأمر جعفر البرمكي بترجمة كتاب «أصول» اقليدس، ثم كتاب «المجسطي» لبطليموس، فترجمه الحجاج بن يوسف بن مطر الحاسب، وانتهى منه في 827 م. بعد موت هارون الرشيد.

ثم تتالت الترجمات العلمية هذه، على ما تفيدنا الأخبار، فقام سعيد الدمشقي عام 910 م. بترجمة مؤلفات اقليدس الأخرى مع تعليقات بابوس عليها، وبادر سهل بن رابان الطبري إلى ترجمة غيرها لاقليدس أيضاً وراجعها الحجاج بن يوسف، ثم حنين

بن اسحاق فثابت بن قرة فمحمد بن جابر بن سنان البتاني في عام 929 م. . هذا ومن المعروف أن العناية بالعلوم، بما فيها «علوم الأوائل»، الفلسفية وغيرها، بدأت قبل العصر العباسي، بدليل إقدام الخليفة عمر بن عبد العزيز في العام 718 م. على نقل جامعة الاسكندرية، التي كانت تدرس العلوم الإغريقية، إلى إنطاكية بقرب الخلافة، والتي ما لبثت أن انتقلت إلى حران في عهد المتوكل العباسي، واستقرت أخيراً في بغداد.

لن نسرد أخبار العناية بالعلوم، ولا سيما المنقولة إلى العربية، ولا نشأة العديد من العلوم بالعربية (الجبر وغيره)، فكتب تاريخ العلوم حافلة بها، وفي غير لغة أجنبية[1]، أما ما يعنينا فيتصل باستخدامات أو توظيفات بعض هذه العلوم (خصوصاً الحسابية والهندسية) في النتاجات الفنية البصرية، ومنها بناء العمائر في المقام الأول وزخرفتها.



يتزايد الاهتمام بالفن الإسلامي حتى انه تحول، بعد أن كان «غير موجود» في اعتبار بعض الغربيين في القرن الماضي، وفناً «دونياً» في مطالع القرن الجاري، إلى فن «معتبر» في عداد فنون الحضارات الإنسانية الكبرى. وعودة الاهتمام هذا تعرفها بدورها البلدان العربية في صورة متزايدة، حتى انها باتت تتباهى بـ «الفن الإسلامي» كـ «معبّر كلي» عن شخصيتها الروحية والحضارية.

هذا الاهتمام بيّن وأكيد، غير أنه يفتقر حتى أيامنا هذه إلى المعرفة التاريخية المناسبة له: غير كتاب أجنبي درس مواد هذا الفن، فاكتفى بمواد دون أخرى، أو استنطق هذه المواد طالباً منها أن تحكي تاريخها، أو اقتصر عمله التاريخي على فرز القطع الفنية بحسب السلالات الإسلامية الحاكمة، فيما اكتفت بعض الكتب العربية، في أحسن الاحوال، بتلخيص هذه التآليف الغربية وترجمة معطياتها وتحاليلها.

ولكن أما كتب المسلمون في أمور هذا الفن؟ ألا يمكننا «قراءة» الفن الإسلامي في مصادره، في نصوصه الموضوعة، بدلاً من هذه الكتابات، الأجنبية أو العربية، التي تجنح إلى تأويله تأويلاً جديداً، قبل أن تتثبت من معانيه، كما جرت صياغتها؛ ومن مدلولاته، كما تم تبادلها؛ ومن حمولاته المتعاقبة تبعاً لتقلبات التاريخ؟ وما يثير انتباهنا في هذه التأويلات هو افتقارها إلى شروط الكتابة التاريخية، حيث ان الفن الإسلامي يبدو في نصوصها أشبه بـ «جوهر» لا تاريخي تحقق في صورة واحدة ومتسقة في التاريخ، من «تعريب الدواوين» حتى الطغرة (توقيع السلاطين) العثمانية. فكم من

المستشرقين عمدوا، وفق جداول فنية موضوعة في التآليف الأوروبية، إلى تبين ما في «المتيقيات» الإسلامية من مواد ومنتجات وأساليب قابلة (أو غير قابلة) لأن تندرج في هذه الجداول ووفق هذه المعايير، بدلاً من أن يتبينوا حقيقة (أو بالاحرى حقائق) هذا الفن في نصوصه الاصلية، وفي جداوله ومعاييره. ولكن هل النصوص هذه موجودة؟

إذا كنا لا نجد صعوبة في قراءة تاريخ الخطوط العربية في عدد من المرويات التاريخية، أو في رسائل تطاول بعض مسائله عند إخوان الصفاء والمتصوفة وأبي حيان التوحيدي وابن باديس والقلقشندي وغيرهم، أو في رسائل عن أمور اللون والشكل عند ابن الهيثم وابن سينا والنمري وكمال الدين الفارسي، أو في معالجات في أمر «تحريم الصورة» عند هذا الفقيه أو ذاك، أو في أوصاف معمارية لعدد من المدن أو العمائر الدينية والدنيوية في كتب الرحالة المسلمين، فإننا نفتقر إلى كتب أو رسائل أو نبذات عما نسميه اليوم بالزخرفة (أو العربسة، أو الرقش، سواء في الكتب أو في العمائر)، أو بالعمارة.

يمكننا الوقوع طبعاً على معالجات تحليلية في الهندسة، أو على «مسائل هندسية» كما كانوا يسمونها، عند غير عالم، بعد ان استعادوا تعاليم اقليدس وطوروا بعض جوانبها[2]. كما نستطيع، من ناحية أخرى، أن نتبين التصور الحسابي والهندسي للكون عند إخوان الصفاء وغيرهم، إلاّ أننا لا نجد في ما نشر وعرف من هذه المصادر شيئاً عن «الزخرفة»، على رغم كونها خصيصة الفن الإسلامي الاولى في تمايزها عن غيرها من الفنون، في اعتبار عدد واسع من المؤرخين والنقاد. لهذه الأسباب مجتمعة، بدا لنا أن العثور على مخطوط البوزجاني، موضوع دراستنا[3]، لقيا نادرة قابلة لأن تجيب عن غير حاجة تاريخية وفنية. ولكن من هو البوزجاني؟

1. البوزجاني المهندس

لا نجد صعوبة، عند العودة إلى التراجم والموسوعات العربية، في معرفة سيرة البوزجاني، ويمكننا تجميع مادتها من مدونات عربية عديدة[4]. فهو أبو الوفاء محمد بن محمد بن يحيى بن اسماعيل بن العباس المهندس البوزجاني، المولود في مستهل رمضان سنة 328 هـ (الموافق 10 حزيران/ يونيو 940 م.)، في بوزجان، وهي بُليدة من نواحي نيسابور، تقع بين نيسابور وهراة، وتخرج منها، حسب ياقوت في «معجم البلدان» (ص 1: 756)، جماعة كثيرة من أهل العلم. وانتقل إلى العراق في العام 348 هـ (959 م.). ونعرف من كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي انه كان

صديقاً له وللوزير أبي عبد الله العارض: فقد قرب ابو الوفاء أبا حيان من الوزير، ووصله به، ومدحه عنده، ثم طلب أبو الوفاء من أبي حيان أن يقص عليه كل ما دار بينه وبين الوزير من حديث، فأجاب أبو حيان على طلب أبي الوفاء، وكان كتاب «الإمتاع والمؤانسة». الاّ أن قراءة هذا الكتاب لا تفيدنا بالأمر الكثير، وتشير فقط إلى مكانة أبي الوفاء في عصره. فما هو مبعث هذه المكانة؟

يقول ابن خلكان في «وفيات الاعيان»: «انه (أي البوزجاني) أحد الائمة المشاهير في علم الهندسة، وله فيه استخراجات غريبة لم يسبق لها، وكان شيخنا العلامة كمال الدين أبو الفتح موسى بن يونس - وهو القيّم بهذا الفن - يبالغ في وصف كتبه، ويعتمد عليها في أكثر مطالعاته ويحتج بما يقوله وكان عنده من تأليفه عدة كتب»[5]. وكان البيهقي قد أكد ان البوزجاني بلغ في زمانه المحل الأعلى من الرياضيات، وكان «نقي الجيب من عثرات الدنيا»، قانعاً بما عنده. إلى هذه الإشارات العلمية، يمكننا إضافة هذا الوصف الخلقي، الوارد في «رسالة الصداقة والصديق» لابن سعدان، عن البوزجاني، وقد كان أحد ندمائه: «أما أبو الوفاء فهو والله ما يقعد به عند المؤانسة الطيبة والمساعدة المطربة والمفاكهة اللذيذة والمواتاة الشهية، إلاّ أن لفظه خراساني، وإشارته ناقصة، هذا مع ما استفاده بمقامه الطويل ببغداد، والبغدادي إذا تخرسن كان أعلى وأظرف من الخراساني إذا تبغدد»[6]. ويفيدنا هذا الوصف أن البوزجاني أقام «مقاماً طويلاً ببغداد»، فعرف بعلمه الهندسي (كما يفيد لقبه الذي اشتهر به) والفلكي ايضاً. غير أن المصادر القديمة تختلف في تعيين وفاته[7]؛ كما تختلف المصادر في تعيين مكان وفاته[8].

ويبقى لنا، في ختام الحديث عن ترجمة البوزحاني، أن نشير إلى معنى اللقب، «المهندس»، الذي فاز به ولحق به، ذلك أن الوقوف على كتابات القدماء تظهر لنا استعمالاً لهذا اللفظ يحيد به عن معناه الأصلي المأخوذ من الفارسية («أندازه» تعني في الفارسية «المقياس»)، وتجعله مختصاً بالعلماء ممن اشتغلوا بعلم الهندسة وبالرياضيات، لا ببناء الأبنية بالضرورة. وهو ما نجده متحققاً في انشغالات البوزجاني، إذ اهتم بالشأن العلمي المحض، ولا يعد كتابه الذي نحن بصدده سوى خروج استثنائي وتطبيقي لما عمل عليه طوال حياته. وهو ما يقودنا، وفقاً لما قاله قدامى الكتاب المسلمين، إلى التمييز أيضاً بين هندستين: واحدة «عملية»، وأخرى «نظرية»، على ما قال الفارابي: «أما علم الهندسة فالذي يعرف بهذا الاسم علمان: هندسة عملية وهندسة نظرية. فالعملية منهما ينظر في خطوط وسطوح، وفي جسم خشب إن كان الذي يستعملها

نجاراً، أو في جسم حديد إن كان حداداً (. . .). وكذلك كان صاحب هندسة عملية فإنه إنما تصور في نفسه خطوطاً وسطوحاً وتربيعاً وتثليثاً وتدويراً في جسم المادة التي هي موضوعة لتلك الصناعة العملية. و(الهندسة) النظرية إنما ينظر في خطوط وسطوح وفي أجسام على الإطلاق والعموم، وعلى وجه يعم جميع الأجسام»[9]. وهو التمييز الذي أكده التوحيدي بدوره إذ قال: «أما الناظر في الهندسة فإنه إن سلك الصنائع بها فهو نظير حافر الأنهار ومجري الأودية وباني الحمامات ومن قام بمصالح العباد وعمل البلاد. وإن سلك طريق من يفرض المقادير فرضاً ويتكلم عليها كلاماً فهو العلم العاري من العمل»[10].

ان التمييز الذي أجريناه، نقلاً عن العلماء القدماء، بين الهندسة العملية والنظرية يناسب البوزجاني تماماً، سواء في ممارسات حياته كما تبينا، أو في تآليفه أيضاً، إذ انه كان عالماً نظرياً في المقام الأول، ولهذا يعد كتابه الذي نحن بصدده التفاتة لطيفة ولافتة صوب عالم غير عالمه: كيف للمهندس أن يستخرج من الهندسة النظرية مثالات وأشكالاً تصلح للهندسة العملية؟

وهو ما يتضح في تآليف البوزجاني: له تآليف عديدة، تتوزع بين الهندسة والفلك والحساب، ومنها المفقود والمخطوط والمطبوع. فإذا عدنا إلى القائمة غير الكاملة الواردة في «هدية العارفين» (ج 2، ص 55 - 56) وجدنا أن البوزجاني وضع الكتب التالية: استخراج ضلع المكعب في المال وما يترك منها، تفسير كتاب البرخس في الجبر والمقابلة، تفسير كتاب الخوارزمي في الجبر، تفسير كتاب ابن يحيى في الجبر، تفسير كتاب ديوفنطس في الجبر، زيج الواضح، شرح اقليدس، فيما ينبغي أن يحفظ قبل ارتماطيقي، كتاب البراهين على القضايا، كتاب العمل بالجدول الستيني، كتاب الكامل، كتاب المنازل في الحساب، كتاب الهندسة، ما يحتاج إليه العمال والكتاب من صناعة الحساب، المدخل إلى الارتماطيقي، مطالع العلوم للمتعلمين، معرفة الدائرة من الفلك وغير ذلك.

إلاّ أن مخطوطنا لا يرد في هذه القائمة، بل في غيرها، مثل عدد آخر من المخطوطات غير المحققة: رسالة في إقامة البرهان على الدرجة من الفلك من قوس النهار وارتفاع نصف النهار وارتفاع الوقت، أو «شرح الاعمال الهندسية» (وهو «كتاب الهندسة» حسب أحد المستشرقين) وغيرها.

اما عن كتبه المحققة والمنشورة فنعرف منها: «المدخل الحفظي إلى صناعة

الارتماطيقي»[11]، و«ما يحتاج إليه العمال والكتاب من علم الحساب»[12]. إلاّ أن المستشرق ويبكيه هو خير من اتصل بهذا العالم الإسلامي، فحقق كتابه، «طريقة لحساب جداول الجيب»، في «الأعمال الآسيوية» في 1855، تحت عنوان «أبحاث عن تاريخ العلوم الحسابية عند الشرقيين، حسب مخطوطات عربية وفارسية»؛ ثم استكمل بحثه في 1860 في المجلة نفسها. كما قدم البارون كارا دي فو في المجلة نفسها بحثاً مستفيضاً في عدد أيار (مايو) - حزيران (يونيو) 1892 (ص 408 - 471) من كتاب «المجسطي» للبوزجاني. ونعلم من قراءة هذا البحث أن إحدى مكتشفات البوزجاني الفلكية كانت محل مناقشة مستفيضة في «أكاديمية العلوم» منذ 1836 من دون أن تهدأ حتى كتابة بحثه هذا. فماذا يقول المخطوط؟

2. الهندسة البرهانية

يفيد القول، بداية، ان المخطوط يتضمن، إلى مادته الكتابية، رسوماً هندسية توضيحية تعين القارىء على فهم ما يذهب إليه البوزجاني في مسائله الهندسية، أو «ما يحتاج إليه الصانع من أعمال الهندسة». المخطوط أشبه بالدليل العملي للصناع، حيث يوضح البوزجاني لهم «أعمال الهندسة التي كثر استعمالها»، وذلك في ثلاثة عشر باباً، وهي التالية:

الباب الاول: في عمل المسطرة والبركارات.

الباب الثاني: في الأصول والكونيا.

الباب الثالث: في عمل الأشكال المتساوية.

الباب الرابع: في عمل الأشكال في الدوائر.

الباب الخامس: في عمل الدائرة على الأشكال.

الباب السادس: في عمل الدائرة في الأشكال.

الباب السابع: في عمل الأشكال بعضها في بعض.

الباب الثامن: في قسمة المثلثات.

الباب التاسع: في قسمة المربعات.

الباب العاشر: في عمل مربعات من مربعات وعكسها.

الباب الحادي عشر: في قسمة الأشكال المختلفة الأضلاع.

الباب الثاني عشر: في الدوائر المتماسة.

الباب الثالث عشر: في قسمة الأشكال على الكرة.

يتوقف البوزجاني، قبل أن يتطرق لمسائله الهندسية، أمام شرح منافع المسطرة والبركار والكونيا، طالما «أن صحة الأعمال واستواءها بصحة ثلاثة أشياء وهي المسطرة والبركار والكونيا». ثم ينطلق إلى تعيين كل واحدة منها: أما المسطرة «فالمراد منها وجدان خط مستقيم لا عوج فيه، وهو على ما قاله ارشميديس انه أقصر خط وصل بين نقطتين». يتضح من شرحه أن «المساطر تستعمل فيما قصر من الرسوم والخطوط، فأما إذا طال فإن رسمها يكون بالخيوط» (وهو المعروف حتى أيامنا هذه في البناء). ثم يشرح البوزجاني للصناع، أي العاملين في الرسوم والخطوط، وفي البناء والزخرفة، كيفية التأكد من صحة المسطرة.(أو الخيط) لإيجاد الخط المستقيم. اما البركار فيُحتاج إليه «لرسم المدورات وقسمة الأعمال وأخذ المقادير المتساوية»، كما يعين البوزجاني دوره أيضاً في رسم «الدوائر الصغار وما كان يقارب ذراعين وما دونهما. فأما ما زاد على هذا المقدار فإن هذا النوع من البراكير يضطرب فيها عند العمل، ولأجل ذلك احتجنا ان نذكر البراكير الدولابية» (أي البراكير القائمة على أرجل كبيرة، وهي الصالحة للأعمال البنائية). ثم ينصرف إلى عرض عمل الكونيا، أي الزاوية القائمة: «نحتاج إليها في تربيع المواضع وإصلاح الزوايا للأبنية واستخراج التقوس وضرب الخيوط وغيرها من الأعمال».

يخصص البوزجاني كتابه لعرض عدد من المسائل الهندسية معتمداً على هذه الأدوات الثلاث، فيشرح لنا كيفية قسمة خط مستقيم أو قريب من دائرة بنصفين؛ أو قسمة الخط بنصفين أو ثلاثة أقسام أو أكثر متساوية، أو أربعة أقسام أو خمسة أقسام متساوية أو غيرها من الأقسام المتساوية. وهو يعالج المسألة في عرض تفصيلي، سواء في صورة شكل هندسي مجرد، إذا جاز القول، أو في بسيط مستوي أو قطعة أرض أو سقف.

ينصرف البوزجاني، بعد معالجة الخط وقسمته، إلى قسمة الزاوية، أو الزاوية الحادة، في أقسام متساوية، ثم إلى عمل بيت أو كرة مثل بيت آخر أو كرة أخرى: لن نعدد هذه الأعمال، بل سنكتفي بالوقوف على أمرين: الأمر الأول هو شرح البوزجاني للصناع الطرق الصحيحة لعملان الخطوط والمساحات، أو لقسمتها، سواء أكانت خطاً أم زاوية أم دائرة أم مربعاً، أي الأشكال المفردة، إذا جاز القول. والأمر الثاني هو شرح

البوزجاني لهم أيضاً الطرق الصحيحة في توليد هذه الأشكال والمساحات بعضها من بعض: عملان الدوائر في الدوائر أو المربعات في المربعات مثلاً، إلى غير ذلك من الوضعيات الهندسية والفنية، وهو ما يمكن تسميته بالأشكال المركبة. فهو ينتقل، على سبيل المثال، من عمل المربع («كيف نعمل مربعاً متساوي الأضلاع والزوايا؟»)، أو عمل المخمس، المتساوي الأضلاع والزوايا، أو المسدس والمسبع والمثمن والمتسع والمعشر، إلى عمل الأشكال في الدوائر (مثلث متساوي الاضلاع في دائرة، أو مربع في دائرة، أو مخمس او مسدس أو مسبع أو مثمن أو متسع أو معشر في دائرة). ثم ينصرف إلى معالجة أوضاع عديدة من هذه الأشكال المركبة: عمل مثلث متساوي الأضلاع والزوايا في مربع متساوي الأضلاع، أو عمل مربع في مثلث مختلف الأضلاع (أو متساوي الأضلاع)، أو عمل مثلث متساوي الأضلاع على مثلث مختلف الأضلاع، أو غير ذلك من الوجوه الهندسية والزخرفية.

يتطرق البوزجاني لجميع الأشكال الممكنة المتولدة من الخط والدائرة والمثلث والمربع وخلافها من الأشكال، سواء أكانت متساوية الأضلاع أم مختلفة، وهو ما يشرحه في قوله هذا: «قدمنا في الأبواب التي تقدمت (أي حتى الباب العاشر) من هذا الكتاب من الأشكال بعضها في بعض، وبعضها على بعض، وقسمتها على أنواع مختلفة». لماذا هذه الشروحات ذات الطابع العملي؟

ما دعا البوزجاني إلى تأليف هذا الكتاب، وإلى وضع مسائله، هو انتباهه - وهو المهندس - إلى كون الصناع مثل الماسحين (أي العاملين في مساحة الأرض) والمهندسين أحياناً يعملون من دون طريقة برهانية، أي بالحدس والتخمين والدربة، وهو ما يوقعهم في أخطاء يمكن تلافيها. وهو يوجه حديثه إلى المهندسين الذين يقعون في الخطأ «لقلة دربتهم للعمل»، كما إلى الصناع «لخلوهم من علم البراهين».

3. الدربة والعلم

يقيم البوزجاني التمييز بين الدربة والعلم، أي بين ما تقوم عليه الدربة من «حس ومشاهدة» وما يقوم عليه العلم من براهين. إلاّ أنه لا يقيم التفاضل بينهما أبداً، طالما «أنا لا نشك ان جميع ما يراه الصانع إنما هو مأخوذ مما يعمله المهندس أولاً وقام له البرهان على صحته». للمهندس الصدارة في العمل، بعد «أن علم صحة ما يريد بالبرهان»، وهو «المستخرج للمعاني التي يعمل عليها الصانع والماسح». غير أن

المهندس يحتاج، مع ذلك، دوماً للصانع (والماسح)، خصوصاً إذا لم يكن حاذقاً وصاحب خبرة. يفيدنا البوزجاني انه حضر في بعض المجالس مناقشات بين جماعة من الصناع والمهندسين، فتوصل أحد المهندسين إلى أن يستخرج من خط واحد ثلاثة مربعات «بسهولة»، من دون أن يرضى الصناع بعمله. أما الصناع فقد نجحوا في عملان عدد أكبر من المربعات، فأتى بعض عملهم صحيحاً و«بطل البعض» الآخر. لا بل يزيد البوزجاني في القول: «إلاّ أن ما لم يقم البرهان عليه كان مقارباً للصحة في المنظر يتخيل لمن ينظر إليه انه صحيح».

هي المرة الوحيدة - للأسف! - التي يحكي فيها البوزجاني شيئاً من مناقشات عصره في مسائل الهندسة والعمران، وهي تفيدنا في الوقوف على ما طلبه، وهو وضع حد نهائي للغلط أو الخطأ أو للأشكال «الفاسدة» كما يسميها. فالصانع، لطول تمرسه في الحرفة، ينتج أشكالاً قريبة من الصحة، من دون ان تكون صحيحة في صورة تامة، فـ «يتخيل» الصانع أو غيره من الناظرين غير الضليعين في علل الهندسة وبراهينها، «انها صحيحة» وهي ليست كذلك. هو البرهان الذي يضع حداً لـ «التوهم» و«التخيل»، لإنتاج الأشكال «الصحيحة». ولكن ما المقصود من هذه الأشكال.

علينا أن نشير، بداية، إلى فقر المصطلحات والمسميات في هذا المخطوط، فهي لا تتعدى المفردات التالية: شكل، مساحة، بسيط، مستوي، سقف وغيره. وهو ضعف ناجم، على الأرجح، عن كون البوزجاني يتوجه بالحديث إلى صناع ما اعتادوا على المسميات الدقيقة، بالإضافة إلى كون المخطوط أقرب إلى الدليل العملي الذي يعنى بالعرض المبسط أكثر منه بالتحليل المركب. وقد يكون ناجماً أيضاً عن قلة درايته بالعربية، حسب إحدى المرويات.

يتحدث البوزجاني، في غير موضع من الكتاب، عن «الأبنية» أو عن مسائل هندسية تفيد البناء تحديداً، فهل يعني هذا ان الكتاب مخصص للأمر الهندسي - البنائي؟ لا، بل نميل إلى العكس من ذلك، وهو ان البوزجاني وضع بتصرف الصناع طرقاً يتمكنون بواسطتها في اطار عمليات البناء نفسها، من تأليف أشكال الزخرفة الهندسية وفق طرق برهانية. يتوجه البوزجاني بكتابه إلى «الصنّاع»، ولكن من دون أن يعين بدقة شديدة من عناهم بهذه التسمية، ولا ما طلب من العمليات: أهي عمليات بنائية أم زخرفية؟

لم يشر إلى الصنّاع في صورة تفصيلية، موضحاً رتبهم أو أدوارهم المختلفة ضمن إطار ما يسميه بـ «جماعة الصناع». ولم يوضح كذلك في صورة صريحة في مؤلفه الوجوه المطلوبة من هذه المسائل الهندسية. فكتاب البوزجاني، بخلاف غيره مثل كتب

ثابت بن قرة (–287 هـ)، ابن الهيثم (– 430 هـ)، لا يعالج مسألة هندسية في صورة تحليلية، أو يترجم معلقاً على ما قاله اقليدس أو غيره من فلاسفة الاغريق وعلمائهم، بل يتطرق إلى «الهندسة العملية»، كما قلنا. ولكن ما المقصود من هذه التطبيقات؟ أعنى بها البناء العمراني أم مساحاته الزخرفية؟

إذا كان البوزجاني يشير في موضع واحد من مؤلفه إلى بناء أشكال ومساحات بنائية، فإنه يغفل ذلك في المواضع الأخرى، بل تبدو مسائله الهندسية قابلة للتطبيق في البناء كما في تأليف المساحات والأشكال الزخرفية. غير ان قراءة مقربة ومدققة للمسائل، والوقوف على إمكانات تطبيقها، بالإضافة إلى مقارنة رسومها الهندسية التوضيحية بأشكال معروفة من الزخرفة الإسلامية، دعتنا إلى الاعتقاد بأن هذه المسائل كانت مخصصة للصنّاع، ولما هم مولجون به، وهو الزخرفة المعمارية، لا المعمار في الدرجة الأولى.

ان عدداً من المسائل الهندسية الواردة في المخطوط يتسم بتعقد أكيد، مثل تأليف شكل مثمن في دائرة، أو مربعات عديدة في مربع واحد، وهو ما تطلبه (وما طلبته) الزخرفة الإسلامية. إيضاحاً لما نقول اخترنا التوقف أمام بعض رسوم المخطوط وبعض نماذج الزخرفة الإسلامية المعروفة، والمقارنة بينها: ففي مجال الأشكال الكروية نلحظ ان البوزجاني يحدد الأشكال التي تنقسم عليها الدائرة في هيئات متساوية، هي المربع أو المثلث، وتنتج عن هذه التوليدات أشكال هي المربع أو المثلث، وتنتج عن هذه التوليدات أشكال هي في غاية الدقة والتركيب، وهي أشكال الزخرفة.

اخترنا التوقف أمام رسم توضيحي وارد في الورقة 57 من المخطوط، وأمام لوحة زخرفية من القرن الثامن الهجري مستقاة من مصحف كتبه عبد الله بن احمد بن فضل بن عبد الحميد، وموجود في مكتبة جستر بيتي بدبلن (راجع الصور في مكان آخر من الكتاب): يقسم البوزجاني في الرسم التوضيحي دائرة أولى بعدد من الدوائر (6 دوائر) في صورة متداخلة، على أن تقع نقطة كل دائرة منها على خط الدائرة الأولى، ما يعطينا أقساماً متساوية الأضلاع والزوايا.

يقوم بناء اللوحة الزخرفية بالمقابل وفق الأساس الهندسي نفسه، وإن يأتي تطبيقه مختلفاً بعض الشيء: تتفرع من الدائرة الأولى، دائرة الوسط، اثنتا عشرة دائرة، وتقع نقطة كل واحدة منها على خط الدائرة الأولى، وهو ما يعطينا أقساماً متساوية الأضلاع والزوايا. غير أن اللوحة الزخرفية تختلف عن الرسم الهندسي في أن خطوط الدوائر

كلها لا تتقاطع في نقطة دائرة الوسط، بالإضافة إلى أن الدائرة هذه تتضمن في وسطها نجمة سداسية مزينة بكتابة كوفية للآية القرآنية الكريمة («لا يمسه إلاّ المطهرون تنزيل من رب العالمين»)!.

هذا ما يصح أيضاً في المربع وفي أشكال قسمته العديدة، إذا قارنا بين الرسم التوضيحي الوارد في الورقة 42 وباب جامع الإمام ابراهيم في الموصل العائد إلى 978 هجرية، على رغم اختلاف الأشكال الناتجة عن وجود مربع في مربع أكبر، فهي أشكال مثلث في الرسم وأشكال مضلع غير متساوي الأضلاع في الباب.

لن نذهب أبعد في المقارنة، ذلك أن الغرض يتعدى حدود التحقق من جدواها وصلاحها. ما نريد قوله هو ان إقدام البوزجاني على إظهار توليدات الأشكال، المربعة أو الدائرية، وما ينتج عنها من أشكال متساوية أو غير متساوية فيها، هو السعي الممكن تبيانه في الزخرفة الهندسية الإسلامية. فالمربع، كما نعلم، هو في أساس الأشكال المتعددة الأضلاع الأكثر استعمالاً، التي ترد غالباً في صور تربيعية مضاعفة. كما أن الدائرة قابلة لتوليدات المثلث والأشكال المنجّمة بدورها، كذلك فإن الدائرة قابلة لأن تتضمن مربعاً (أو اكثر) في مساحتها، مثلما المربع قابل لأن يتضمن دائرة (أو أكثر)، وهو ما يسميه البعض بـ «تربيع الدائرة» وبـ «تدوير المربع». وهكذا كان يتم مضاعفة أضلاع المربع: 4، 8، 16 و24 ضلعاً.

الصلات بينة، بل أكيدة، بين ما طلبه البوزجاني في مؤلفه من تطبيقات هندسية وبين ما استهدفه الصنّاع في زخارفهم البنائية، التي كانت تكسو الجدران أو السقوف أو المساحات الأرضية، سواء داخل العمائر أو خارجها في الساحات والأفنية. كتاب البوزجاني نادر، بل ثمين، لأن ما بلغنا من كتب العلماء الإسلاميين (أو حتى ما عرف من عناوين مؤلفاتهم)، على أهميته، لا يعالج هذه الجوانب من الهندسة العملية، أو التطبيقية، ولا يقترب من الشأن الهندسي بوصفه شأناً بنائياً وزخرفياً.

ما نطمح إلى عرضه في هذا المجال هو أثر الهندسة المتمادي في الزخرفة الإسلامية. فنحن نعلم، على سبيل المثال، أن الزخارف في العمائر الإسلامية لا ترقى في بداياتها إلى بداية اتصال المسلمين بنتاج اليونان والهند في القرن الهجري الثالث، بل إلى قبل ذلك، إذ استعاد الصنّاع (وما كانوا مسلمين في غالب الأحيان) في العمائر الأموية، على سبيل المثال، مفردات معمارية وزخرفية مستقاة من الفن المسيحي أو الروماني أو البابلي القديم.

ونحن لو توقفنا أمام بقايا الفن الفخاري الرافديني (المعروضة في «متحف اللوفر»، على سبيل المثال) لتبينا وجود أنسقة زخرفية، مثل التناوب بين الأسود والأبيض في المربعات، وهو التناوب الموجود في لعبة الشطرنج، على صحن فخاري دائري الشكل، وهو النسق نفسه الذي لا نلبث أن نلقاه في الفن الإسلامي لاحقاً. يمكننا أن نعدد الأمثلة، ولا سيما في استعادة المفردات النباتية القديمة في الزخرفة الإسلامية. الصلات لم تنقطع، إلاّ أن ما تأكد لاحقاً - وهذا ما افتتح البوزجاني سبيله - هو الميل المتعاظم لتجريب إمكانات الهندسة وتوليداتها في أوضاع زخرفية شديدة التركيب والتعقيد. فلا مجال لتوليد الأشكال الزخرفية هذه من دون طرق هندسية مصاحبة لها، محسوبة ومضبوطة بالمسطرة والبركار والكونيا وغيرها.

لم يكن غريباً أن يقوم البوزجاني بمثل هذه التقديمات التطبيقية وتمكين الصنّاع منها. فمن المعروف عنه انه كتب شروحاً عديدة لكتاب ديوفنطس، والمجسطي في علم الفلك لبطليموس، وهندسة اقليدس، جامعاً، حسب أحد مؤرخي تاريخ العلوم عند العرب، بين المنهجين اليوناني والهندي، أي بين الهندسي والحسابي. وهذا ما يقوله عنه جورج سارتون في كتابه «تاريخ العلم»: «ان ابا الوفاء علّق على جميع مؤلفات اقليدس في علم الهندسة (. . .). ومما استرعى أنظار علماء الرياضيات في الغرب والشرق على السواء أن أبا الوفاء برهن بطريقة علمية بحتة على كيفية تحديد رؤوس شكل كثير الأسطح المنتظمة داخل كرة مستعملاً فرجاراً ثابت الفتحة».

قيل الكثير، في الكتابات العربية والأجنبية عن الفن الإسلامي، عن «التخريجات» أو «المساقط» الروحية والدينية للزخرفة الهندسية، وعن كون الصنّاع المسلمين قد نزعوا إلى فن التنزيه (ومنه الزخرفة الهندسية) بدلاً من فن التشبيه؛ أو أنهم عمدوا إلى تجزئة العالم إلى أجزاء متناهية في الصغر حتى الجوهر الفرد كما في النظرية الذرية الأشعرية (وهي النظرية التي دافع عنها لويس ماسينيون منذ مطالع العقد الثالث في هذا القرن، وأخذها منه الكثيرون)، وهو ما يتحقق في الأشكال الخالصة والمحضة في الزخرفة؛ أو انهم طلبوا من الدائرة (أو البناء الدائري) شؤوناً اعتقادية وروحانية، مثل الطواف في مكة، أو من خلال المربع، ولا سيما المربع السحري، سبلاً ايمانية وسحرية أحياناً، إلا أن هذه التعليلات لا تعدو كونها تأويلات، وهي لاحقة في غالب الأحيان على إنتاج هذه الأنسقة الزخرفية.

لا نريد من قولنا هذا نفي إمكان هذه التأويلات - وهي أدت من دون شك إلى

تحديد هذا الفن وتعميق بعده الاعتقادي التنزيهي - بل لفتَ النظر إلى المسار التاريخي الذي اندرجت فيه تجديدات الزخرفة الهندسية، أو انبثقت منه. اذا كان الصنّاع الاوائل أخذوا في مجال الزخرفة من الفنون السابقة عليهم، فإن تجديداتهم اللاحقة ما كان لها أن تتخذ هذا المنحى الهندسي المتسق والمركب إلاّ بعد التوصلات الهندسية التي انتهى إلى ابتكارها المهندسون الإسلاميون بأثر مما خلص العلماء الإسلاميون إلى صياغته واقتراحه بعد اتصالهم بالإغريق وبلاد الهند وفارس. وما يصح في نشأة «التفلسف الإسلامي»، تكويناً وسبيلاً، يصح في تقديرنا في نشأة هذه الزخرفة الهندسية؛ كما نجد أن التوليف الابتكاري بين «العقل» و«الشرع» تحقق بدوره بين «الهندسة» و«تحريم الصورة العبادية» في الفن الإسلامي. هل نقول، والحالة هذه، إن في الزخرفة معالجات وتلاعبات وتحايلات أدت، واقعاً، إلى توليد «حيوية»، أو ايقاعية خاصة بها، توحي كما لو أننا أمام منظور داخلي ذي حسابات تشبيهية؟

وإذا كان عدد من المفكرين الإسلاميين انتهى إلى إعلاء مكانة الفلسفة، أعلى العلوم، فإن البعض الآخر خلص ايضاً إلى اعتبار الهندسة أو الرياضيات النوع الأول في الفلسفة، كما عند إخوان الصفاء. وإذا كان الإسلام دعا إلى التوحيد، أي إلى وجود خالق واحد وكثرة من المخلوقات، فإن بعض المفكرين الإسلاميين وجد في ما أخذه من الإغريق أساساً عقلياً وبرهانياً للتوحيد هذا، إذ جعل العالم صادراً عن الواحد كما عند فيثاغورس، أو عند افلاطون الذي علق على بيته هذه اللوحة: «إن من لا يعرف علم الهندسة لا يحق له دخول بيتي». ألم يقل الكندي، «فيلسوف العرب» الأول كما جرت عليه التسمية: «ان الفرد لا يمكن ان يكون فيلسوفاً إلاّ إذا ألمّ بعلم الرياضيات، وأن الرياضيات بمثابة جسر للفلسفة»؟

في مخطوط البوزجاني دعا العالِمُ المهندسُ الصنّاعَ إلى الإلمام بالبراهين الهندسية، الصحيحة والكفيلة بانتاج فن تنزيهي منسّق ومحسوب وجميل، على ما هو عليه خلق الله الواحد للكون من نظام محسوب وبديع.

* * *

غير أن الحديث عن نظام محسوب وبديع، وعن علاقات مطلوبة ومستحسنة بين العلم والفن في عهود، ولا سيما العباسية منها، لا يخفي أبداً ولا يغيب كون هذه العلاقات عرفت في عهود أخرى، ومع حكام أو كتاب آخرين، تأزمات عديدة، بل تحولت إلى علاقات ارتياب وخشية. ذلك أن العلم يعرض منظومة من المعارف،

وبراهين مسندة إليها، على أنها التي لا يرقاه شك، فيما لا يقبل رجال الدين والفقهاء دائماً بمثل هذه الطروحات.

مع ذلك تحتاج المسألة إلى تبين، لا للبت بأحد الوجهين أو تمييزه عن غيره، وإنما للوقوف على شيء أعمق في هذه العلاقات، وهو أنها تبادلت في ما بينها حدوداً في التعيين، اتسعت أو ضاقت، من دون أن يتضح دوماً ما يعود إلى الفقه أو إلى العلم، في توسعة المفاهيم أو تضييقها. ومثل هذا الأمر - أي التداخل والتبادل في المفاهيم - معروف في تاريخ الثقافات والعلوم، إذ يتحقق أحياناً تطور للعلم، ناتجٌ عن طلب ديني صرف (مثلما حصل لعلوم الحساب وغيرها مع الحاجات الدينية المعروفة في الإسلام في حساب المواريث والخراج)، وقد يحصل العكس طبعاً.

إلى هذا، فإن الوقوف على أحوال المفاهيم، ودراسة تداخلها وتبادلها في آن، تشترط معالجة متأنية، سواء للنصوص نفسها أو للفترات التاريخية نفسها، وهو ما لا نقوى عليه في هذا المجال، على الرغم من إغراءاته الشديدة؛ وما نقوى عليه هو الوقوف عند مسألة أو مسألتين في هذا المسار، وتشيران إلى أحوال التداخل والتبادل المذكورة.

تتصل المسألة الأولى بما أمد الفقه (والدين عموماً) الحساب (والهندسة والمساحة) من مفاهيم، بل من مبدأ ناظم لكل من هذه العلوم. ففي غير كتاب في الحساب نقع على هذا التعريف: «الحساب علم يستعلم منه استخراج المجهولات العددية من معلومات مخصوصة وموضوعة العدد الحاصل في المادة كما قيل»[13]. وهو التعريف عينه الذي نقع عليه عند الكرجي: «الحساب هو إخراج المجهولات من المعلومات»[14]. وهو ما يقوله السمرقندي بدوره: «علم بقواعد يستخرج منها المجهولات العددية من معلوماتها، كالأعمال الجبرية، وهو علم تعرف فيه كيفية استخراج مجهولات عددية من معلومات مخصوصة على وجه مخصوص، وهو قسم من مطلق الحساب»[15].

نتحقق في هذه التعريفات الثلاثة من كونها تقوم على قاعدة بينة، هي استخراج المجهول من المعلوم، وهي عينها القاعدة التي نلقاها في الفقه: استخراج (أو الاستدلال) الغائب من الشاهد. وهو أمر معروف في تاريخ العلوم (الاستقواء بقواعد علم في مجال علم آخر)، ولا يخفى عن ممارسي العلوم أنفسهم، السابقين مثل اللاحقين، إذ يفيدنا غير عالم إسلامي عن اعتمادهم طريقة علم في مجال غير مجاله،

وهو ما أوضحه في صورة بينة السمرقندي (-600 هـ.) نفسه، إذ عمد إلى استعمال قواعد الهندسة (المأخوذة عن اقليدس الصوري، حسبما يصرح به) في عمليات الحساب: «إن اختلج في صدرك أن تلك الأشكال (أي الهندسة) في المقادير فكيف يكتسب منها العلوم الحسابية الباحثة عن الأعداد، فاعلم أنها، وإن كانت كذلك، إلا أن نقلها إلى العدد سهل بأدنى تصرف فيها»[16]. وما غفل عن السمرقندي كون هذه الطريقة قد تلقى النقد والنقاش من العلماء، ذلك «أن بيان مسائل علم بطريقة علم آخر غير مستحسن عند المحققين، ونحن، بهداية الله، نهجنا فيه، أي في بيان تلك الأشكال منهجاً خفيفاً يخلو عن زوائد لا يحتاج إليها، ومقدمات هي أخفى من الدعوى وسلكنا مسلكاً لطيفاً ليس فيه شيء لا يناسب الفن»[17].

وهو ما يتضح لنا في علم المساحة أيضاً، إذ يقوم تعريفه على تعريفات مشابهة للتي ذكرناها أعلاه. يقول بهاء الدين العاملي: «المساحة استعلام ما في الكم المتصل القار (أي الثابت) من أمثال الواحد الخطي أو أبعاضه، مثل شبر أو كليهما إن كان خطاً، أو أمثال مربعة كذلك إن كان سطحاً، أو أمثال مكعبة كذلك إن كان جسماً»[18]. وهو التعريف الذي كان عرضه السمرقندي قبل قرون، حيث ان علم المساحة، في حسابه، «علم تعرف فيه طرق استعلام المجهولات العددية العارضة على المقادير»[19].

وهي الطريقة عينها التي نلقاها في تعريف صناعة الجبر والمقابلة عند الخيام، إذ يعينها بأنها الصناعة «الموضوعة لاستخراج المجهولات العددية والمساحية»؛ وهي «صناعة علمية، موضوعها العدد المطلق والمقادير الممسوحة من حيث هي مجهولة ومضافة إلى شيء معلوم به يمكن استخراجه، وذلك الشيء إما كمية وإما نسبة»[20].

طلبنا التوقف كذلك عند مثال آخر من التداخل والتبادل بين أمور عقيدية وأخرى علمية، وذلك في مجال الرؤية البصرية. وهو ما نتحقق منه في كتاب القزويني، «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات». ففي هذا الكتاب يتحدث القزويني (في جملة ما يتحدث عنه) عن مصاعب البصر، أو عن أغلاطه، فيفند، على سبيل المثال، عدم «أمانة» المرآة في نقل الصور والمناظر. وهو حديث علمي ظاهراً، يستعيد ما سبق أن تبينه ابن الهيثم في هذا المجال، عدا أنه يستند إلى معاينات واختبارات وتجارب طبعاً. إلا أن هذا الحديث يستند أيضاً، في صورة خافية وغير معلنة، على ما نظن ونقدر، إلى أساس عقيدي أيضاً، وهو «امتناع الرؤية العقيدية» في الإسلام - ومنها عدم جواز رؤية الله -، والتي أدت إلى التشكيك الدائم بكل ما يعرضه البصر وينقله.

هكذا نجد القزويني يعرض في كتابه للأحوال التي يتضح فيها وحدها عدم «أمانة» نقل المرآة لما يعرض على صفحتها. من هذه الأحوال، أن المرآة لا تنقل الشكل: «ان المرآة الصغيرة لا يرى فيها شكل الأشياء كما هي بل يرى منها لونها كالشكل المربع والمثلث وأمثالهما فإن شكلها لا يرى في المرآة الصغيرة، بل يرى لونها كأحمر وأسود».

ومن هذه الأحوال أيضاً، أن المرآة لا تنقل اللون كذلك في صورة أمينة: «ان المرآة إذا كانت ملونة لا يرى فيها لون الأشياء كما هي بل ترى فيها مشوبة بلون المرآة».

يشكك، إذن، في قدرة المرآة على نقل الشكل، أو اللون، ما يعني امتناعاً لإمكان الرؤية - السليمة تحديداً. وهو يعرض ذلك وفقاً لحسابات تتوقف عند «أضاليل» البصر، إذا جاز القول، أي ما تتلقاه العين من صور خادعة، وإن كانت تنطلق من صور حقيقية. فالمرآة، إذ تنقل الشكل، تنقل لونه واقعاً؛ وإذ تنقل لونه كذلك فإنها - فيما لو كانت المرآة ملونة - تنقل لونها وحسب، لا لون الأشياء المعنية بالنقل.

يتبين لنا في هذه الأقوال أن القزويني يجلب أي حجة، ويجعلها في أي وضع، من أجل أن يفيدنا، أو أن يظهر لنا، أن إمكان الرؤية... ممتنع، أو يجب عدم التصديق به. لن نجادل القزويني في ما قاله؛ ما يعنينا هو الوقوف عند الأسباب التي دعته إلى مثل هذا القول من دون غيره: ماذا لو كانت المرآة غير ملونة، في المثل الثاني، هل كانت ستنقل الأشكال في صورة سليمة؟

لا يعرض القزويني إلا الأوضاع التي يمتنع فيها النقل السليم للصور، وهو ما يدعوه إلى الاستنتاج، بل إلى التثبت مما يدافع عنه، في صورة مسبقة، إذا جاز القول: «فثبت أن ما يرى في المرآة لا حقيقة له بل هو من باب الخيال ومعنى الخيال في هذا المقام أن ترى صورة الشيء مع صورة غيره بتوهم أن إحداهما داخلة في الأخرى ولا يكون في الحقيقة كذلك بل إحداهما ترى بواسطة الأخرى من غير ثبوتها فيها. فإذا نظر الناظر في المرآة، فكل جسم تكون نسبته إلى المرآة كنسبة الناظر»[21].

يسوق القزويني هذه الأقوال في كتابه بعد أن أقام التمييز بين «النظر المحال» و«المدرك بالبصر»: فالموجودات منقسمة، في حسابه، بين ما هو «محال النظر فيها»، مثل العرش والكرسي والملائكة والجن والشياطين وغيرها، أي نطاق «العلوي»، إذا جاز القول، التي لا يقال فيها سوى «ما صح (عنها) بالنصوص والأخبار والآثار»؛ وبين ما هو قابل للإدراك بالبصر، مثل السموات والأرض وبينهما (أي الكواكب والشمس

والجبال والبحار والغيوم والأمطار وغيرها، ولكن من دون ذكر الإنسان في عرضه)، وهي «مجال البصر»، أي النطاق السفلي[22].

البصر ممتنع في أحوال، وهو «مضلل» حيث هو ممكن في بعض الأحوال. وهو سبيل في عرض المسألة نتحقق منه منذ كتابات ابن الهيثم[23]، التي سعت إلى التمييز بين ما هو موجود بالحس وما هو موجود بالتخييل والتمييز. وابن الهيثم يميز واقعاً بين مرتبتين في الوجود: الوجود الطبيعي، التلقائي، إذا جاز القول، وهو ما يتحقق منه الحس، والوجود القابل للتحقيق (أي للتأكد منه)، وهو ما يقوم به التمييز والتخييل. وما يتحقق منه الحس قابل لأغلاط عديدة، لا يشعر بها الحاس، ما يجعل حقيقته مشكوكاً بها في هذه الحالة. إلى هذا، توجد علة أخرى تصيب الموجودات المحسوسة، وهي أنها «كائنة فاسدة فهي أبداً مستحيلة وليست ثابتة على صفة واحدة ولا آناً واحداً»، وهي بالتالي لا تملك «حقيقة ثابتة».

هكذا ننتبه إلى أن الموجودات فاسدة لا تستقيم على حال، فهي ناقصة ومتبدلة، وهو - على ما نتحقق منه - كلام في الموجودات ينسب «التام» و«الدائم» إلى الموجودات التي تقع في المجال العلوي، ويرى إلى الموجودات الواقعة في عالم الإنسان والطبيعة، «عالم الكون والفساد»، كما سماه «إخوان الصفاء»، على أنها موجودات «مغشوشة»، عدا أن التقاطها عرضة لأضاليل، وهو غير أمين بالتالي.

هكذا نرى أن لامتناع الرؤية العقيدية في الإسلام آثاراً تتعدى مجال العلويات - حيث لا يجوز رؤية الله وعالمه -، وتنسحب بالتالي على عالم الموجودات كلها أينما كانت.

أهو تداخل، كما قلنا، بين المفاهيم، أم «وعي نظري مجزأ»، حسب راشد رشدي[24]، ماثل في صورة «خفية» في الإسهامات العلمية «العربية» (كما يسميها)؟ هناك، إذن، مشاكل متصلة بنصاب العلوم نفسها، أي بقدرتها على التكون الناجز والبين، بأدواتها وممكناتها التحليلية؛ وهناك مشاكل ناجمة عن اختلاف النظرات الفلسفية والعقيدية إلى العلوم أو إلى بعضها من دون غيرها، في هذا العصر أو عند هذا المفكر.

وهذا يستدعي الوقوف عند واقع التجارب التاريخية نفسها، حيث ان العلاقات هذه ما نعمت دوماً بأحوال تبادل، حاصلة ومطلوبة في آن. فإذا كان الإسلام وجد في تطوير الحساب أمراً مقبولاً، بل مطلوباً في علم الفرائض (وهو أحد فروع التشريع) للتوريث

واستخراج نصيب الخراج، فإن الهندسة لم تحظ بالعناية هذه أبداً، أو ما وجدت في لوازم الدين ما يستدعيها: فهي تحيل إلى «علوم الأوائل»، وبدت مثل دوائر العروض المستخدمة لشرح علم العروض كأنها زندقة لمعاصري أبي نواس؛ كما حكم بإلحاد أحدهم كان لديه كتاب فيه رسومات عروضية، عدا أن الأشكال الهندسية الموجودة في أحد كتب ابن الهيثم الفيزيائية أثارت الخوف في نفسية أحدهم، حتى قال أحد الشعراء:

فارقت علم الشافعي ومالك وشرعت في الإسلام رأي دقلس

(يعني أمباذوقليس، كما شرحها المستشرق مرغليوث).

كما يمكننا العودة إلى الرأي «الخائف»، الذي أبداه الغزالي في «المنقذ من الضلال»، حول ما ينجم عن العلوم الرياضية، بوصفها أموراً «برهانية لا سبيل إلى مجاحدتها». ولهذه الأمور البرهانية «آفتان»، في حسابه: «وذلك لأن من ينظر فيها يتعجب من دقائقها ومن ظهور براهينها، فيحسه بسبب ذلك اعتقاده في الفلاسفة، فيحسب أن جميع علومهم في الوضوح وفي وثاقة البرهان كهذا العلم (الرياضي)، ثم يكون قد سمع من كفرهم وتعطيلهم وتهاونهم بالشرع ما تداولته الألسن، فيكفر بالتقليد المحض، ويقول: لو كان الدين حقاً لما اختفى على هؤلاء مع تدقيقهم في هذا العلم. وعبثاً يقال له ان الفلسفة والدين ميدانان من ميادين المعرفة مختلفان، وأن المرء يمكن أن يكون حاذقاً في أحدهما دون أن يكون حاذقاً في الآخر، هذا إلى أن طريق التدليل عند صاحب الرياضيات غيرها عند صاحب الالهيات، فالأول طريقته برهانية، أما الثاني فطريقته تخمينية، ويعرف ذلك من جرب كلام الأوائل في الرياضيات والإلهيات وخاض فيه. فاذا قيل هذا للذي وثق بالفلاسفة ثقة عمياء، لم يقع منه موقع القبول، بل تحمله غلبة الهوى، وشهوة البطالة، وحب التكايس على أن يصر على تحسين الظن بهم في العلوم كلها، فهذه آفة عظيمة لأجلها يجب زجر كل من يخوض في تلك العلوم، فانها وإن لم تتعلق بأمر الدين، ولكن لما كانت من مبادىء علومهم، يسري إليه شرهم وشومهم فكل من يخوض فيه (العلم الرياضي) إلا وينخلع من الدين وينحل عن رأسه لجام التقوى».

الهوامش

1: صدرت كتب عديدة عن تاريخ العلوم عند المسلمين، منها موسوعة اليونسكو في ثلاثة أجزاء، ومنها دراسات الباحث رشدي راشد المميزة، ونخص منها هذا الكتاب:
Roshdi Rached : Entre arithmétique et algèbre - recherches sur l'histoire des mathématiques arabes, éd. Les belles lettres, Paris, 1984.

2: يمكن العودة، لمزيد من التعرف على أسماء المهندسين الإسلاميين، إلى كتاب: أحمد تيمور: «أعلام المهندسين في الإسلام»، نشر: لجنة المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1957.
كما أفادتنا قراءة كتاب لطف الله قاري («إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية»، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1996) عن الرسم الهندسي الإسلامي (أي التخطيط التصميمي للأبنية وغيرها): «الرسم الهندسي في التراث الإسلامي»، صص 11 – 84؛ وهو بحث مبتكر في نوعه، يفيدنا عن وجود مثل هذا النوع من الرسومات الهندسية في التجارب الإسلامية القديمة، وإن كانت قليلة.

3: نتحدث عن مخطوط، صاحب الرقم (260 – علوم رياضية)، في «دار الكتب والوثائق المصرية»، وحصلنا على نسخة مصورة منه بفضل مجهود الفنان المصري – المشكور – مصطفى اللباد، ووضعنا الدراسة عنه، وفكرنا بتحقيقه ونشره (وطلبنا من الاستاذ صلاح الدين المنجد مساعدتنا في هذا الأمر، راجع: جريدة «الحياة» الجمعة 3 – 4 – 1992)، قبل معرفتنا بوجوده محققاً من الدكتور صالح أحمد العلي، والصادر تحت عنوان: «ما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة»، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1979.
ان قراءة كتاب لطف الله قاري المذكور أعلاه، أثناء إعداد مسودة هذا الكتاب، أفادتنا عن وجود ترجمة انجليزية للمخطوط، وهي لباحثة عراقية:
Holod R.
Text, plan and building, in: "Theories and principles of design in the architecture of islamic societies" - a symposium collection -, the Agha Khan Program for islamic architecture at Harvard University and MIT, Massachusettes, pp 1 - 12.

4: نجد ذلك في: «الفهرست» (ص 266 و283)، وعند البيهقي (ص 48 و 58)، وابن الأثير (ص 9: 97)، والقفطي (ص 287 – 288)، وابن خلكان (ص 2: 106 – 107)، وفي الوافي (ص 1: 209) ومختصر الدول (ص 315)، وكشف الظنون (ص 1472 و1718) والأعلام (ص 7: 244)، وهدية العارفين (ص 2: 55 – 56) ووفيات الاعيان (ص 681) والذيل (ص 194) وفي غيرها أيضاً.

5: ابن خلكان: «وفيات الأعيان»، ترجمة رقم 681.

6: حظيت شخصية البوزجاني وعلومه، الهندسية والفلكية خصوصاً، باهتمام العديد من المؤلفين القدامى: ذكرت «هدية العارفين» (طبعة 1955، المجلد 2، ص 55 – 56) عدداً من تآليف البوزجاني: «له من الكتب استخراج ضلع المكعب في المال وما يترك منها. تفسير كتاب ابرخس في الجبر والمقابلة. تفسير كتاب الخوارزمي في الجبر. تفسير كتاب ابن يحيى في الجبر. تفسير كتاب ديوفنطس في الجبر. زيج الواضح. شرح اقليدس. فيما ينبغي أن يحفظ قبل ارتماطيقي. كتاب البراهين على القضايا. كتاب العمل بالجدول الستيني. كتاب الكامل. كتاب المنازل في الحساب. كتاب الهندسة. ما يحتاج إليه العمال والكتاب من صناعة الحساب. المدخل إلى الارتماطيقي. مطالع العلوم للمتعلمين. معرفة الدائرة من الفلك وغير ذلك».

7: في 387 هـ (997 م.)، حسب البعض، كما في «كشف الظنون»؛ وفي ثالث رجب من سنة 388 (تموز/ يوليو 988 م.) حسب «أخبار الحكماء» (ص 188) و«هدية العارفين» (ص 55)؛ وفي

حوادث سنة 387، حسب ابن الاثير (الذي أخذ عنه عدد من المؤرخين) و«الوافي بالوفيات» (1: 209)؛ وفي سنة 376 عند ابن خلكان (2: 81).

8: في بغداد، حسب «هدية العارفين» (ص 55) و«أخبار الحكماء» (ص 188)؛ وفي بوزجان، حسب «الوافي بالوفيات» (ص 1: 209).

9: الفارابي: «إحصاء العلوم»: عدنا إليه منشوراً في كتاب أعدته الهام منصور، مع نص الترجمة الفرنسية، في طبعة صادرة عن «مركز الانماء القومي»، بيروت، 1991، ص 25.

10: التوحيدي: «رسالة في العلوم»، نشرها برجيه، مجلة المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، 1965، ورد في كتاب قاري المذكور أعلاه، ص 20.

11: البوزجاني المهندس: «المدخل الحفظي إلى صناعة الارتماطيقي»، تقديم وتحقيق: صالح أحمد العلي، مجلة «التراث العلمي العربي»، بغداد، السنة الأولى، العدد الأول، 1977، صص 18 – 29.

12: البوزجاني المهندس: «ما يحتاج إليه العمال والكتاب من علم الحساب»، نشره: أحمد سليم سعيدان في كتابه «تاريخ علم الحساب العربي»، عمان، جمعية عمال المطابع التعاونية، 1971، صص 64 – 67.

13: بهاء الدين العاملي: «رياضيات»، تحقيق: جلال شوقي، جامعة حلب، حلب، 1976، ص 32.

14: أبو بكر محمد بن الحسين الكرجي: «كتاب البديع في الحساب»، تحقيق: عادل أنبوبا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1964، ص 7.

15: السمرقندي: «أشكال التأسيس»، تحقيق: محمد سويسي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ص 35.

16: السمرقندي: م. ن.، ص 36 – 37.

17: السمرقندي: م. ن.، ص 38.

18: بهاء الدين العاملي: م. س.، ص 81.

19: السمرقندي: م. س.، ص 35.

20: أبو الفتح عمر بن ابراهيم الخيام النيسابوري: «رسائل الخيام الجبرية»، تحقيق: رشدي راشد وأحمد جبار، جامعة حلب، 1981، ص 1 من النص المحقق.

21: زكريا بن محمد القزويني: «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، دار المشرق العربي، بيروت، د. ت.، ص 98 – 99.

22: القزويني: م. ن.، ص 18–19. وقد يعود امتناع نقل المرآة لحقيقة الأجسام، في حساب بعض المؤلفين، إلى أحاديث نبوية شريفة نهت عن اتخاذ الصور الكاملة، فيما نعلم أن الرسول الكريم كان ينظر في المرآة، وكان له دعاء خاص يردده أمامها.

23: هذا ما تناوله ابن الهيثم في كتاب «في حل شكوك كتاب اقليدس في الأصول وشرح معانيه» (نسخة مصورة، عن «معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية»، فرانكفورت، 1985)، ص 20 – 21، وهو ما ننقله عنه في معرض آخر في هذا الكتاب، عن علم «المناظر»، وهو ما نذكره عن «إخوان الصفاء» أيضاً في موضع آخر في هذا الكتاب.

24: رشاد رشدي: م. س.، ص 246.

سقنا الكلام عن تأثر التعريفات الحسابية وغيرها بمحددات فقهية وكلامية فيما يعتقد بعض الدارسين ان نشأة «الحدود» (أو التعاريف التامة)، المتصلة بعلم المنطق، ما تحققت إلا بعد تعرف المؤلفين الإسلاميين على المتن الإغريقي، بينما اقتصر كلامهم السابق على الترجمات هذه، في الفقه، على تعاريف تفسيرية ليس إلا.

الـوشـاء:
متاع الدنيا من الصناعات

إذا كنا نقع في صورة متزايدة على كتب متخصصة في الفن الإسلامي، سواء في العربية أو في اللغات الأجنبية، فإن هذه المعالجات ذات الطابع التاريخي أو التحليلي أو النقدي تتقيد غالباً بدراسة الشأن الديني أو القدسي في هذه الصناعات المتباينة التي عرفتها المجتمعات الإسلامية في غير عصر وسلالة حاكمة وبلد، وهي قلما تولي الشأن الدنيوي أي اعتبار، إلا في ما ندر: كما لو أن المسلمين، صانعين ومقتنين، ما طلبوا الفن في حياتهم وسلوكاتهم، بل في معابدهم الفنية وحسب!

وإذا كانتْ هذه المفارقة تجد أصولها في تعرفنا المضطرب على ما كانت عليه الصناعات القديمة، فإن ما نسميه بـ«التراث» لم يعرف الاضطراب عينه، فكتبه تحفل بالأخبار والطرائف والآراء عما يمكن تسميته بـالفن «الدنيوي» الإسلامي، ومنه هذا الكتاب.

ان قراءة كتاب «الموشى، أو الظرف والظرفاء» لأبي الطيب محمد بن إسحق بن يحيى الوشاء المتوفى في 325 هـ - 937 م. (عدنا إليه، أولاً، في تحقيق لكرم البستاني، صدر عن «دار صادر» في بيروت، ثم في تحقيق آخر أجراه عبد الأمير علي مهنا، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990، وتحيل إلى هذا التحقيق الشواهد اللاحقة) تفيدنا في الوقوف في آن: على الشمائل والخصال، الخلقية تحديداً، المطلوبة في «الظريف»، وعلى المقتنيات المادية أو السلوكات والممارسات التي يقوم بها الظريف وتؤكده في ظرفه. ولكن من هو الوشاء، بداية؟

هو وشّاء، حسبما يفيد الأسم، أي المعني بفن التوشية وقد عرفنا هذا التقليد في ما مضى، إذ كان يتم إلحاق اسم الصناعة بالصانع، مثل قطبة «المحرر» والبوزجاني

«المهندس» وغيره. غير أننا لا نملك الشيء الكثير عن سيرته، وما كتبه عنه صاحب «الفهرست» لا يتعدى السطرين، فيما لم يذكر الوشاء في كتبه - على كثرتها - ترجمة له، على ما كانت عليه العادة في عصره، ولم يذكرها بالمقابل أي من مترجميه. ولم يصل إلينا من كتبه الكثيرة التي ذكرها ابن النديم غير كتابين: «الموشى» وكتاب «تفريج الكرب والوصول إلى الفرج». فماذا عن «الموشى»، موضوع حديثنا؟

ينقسم الكتاب إلى جزءين بأبواب كثيرة، ويتناول أموراً متصلة بحياة الظرفاء، ما دفع كرم البستاني، إلى الاعتقاد بأن الوشّاء بغدادي، نظراً لما ذكره في الكتاب من أخبار الظرفاء والظريفات ومن أخبار العشاق والغادرات والغادرين ومن عادات المجتمع العباسي وتصرفاته، على ما يقول في تقديم الكتاب. فمن هم الظرفاء؟

يتبين لنا من مراجعة هذا الكتاب أن الوشاء لا يتحدث عن فئة اجتماعية، مثلما ذهب إلى القول بعض الباحثين مثل إيف مركيه (في دراسة مخصوصة بهم، منشورة في مجلة «ستوديا إسلاميكا» الفرنسية)، بل عن خصال تتوافر في فئات من الناس، تشترك في ما بينها في ما تطلبه من قيم وسلوكات ومظاهر في الزي. أي أن «الظرفاء» لا يعينون طبقة أو شريحة اجتماعية، بل فئة «منتخبة» من أفراد المجتمع، بينهم الجارية والشاعر والغني والفقير والخليفة وغيرهم. وهذا يعني أننا أمام أفراد طلبوا «التميز» وفق حسابات واقعة في السامي والرقيق واللطيف والفصيح من القيم والسلوكات والتعابير، ما يشكل بالتالي المواصفات الجمالية للإنسان، على أن الجمال يعين في هذه الحالة، جمال النفس والجسد والعقل. وهو ما نلقاه في التعريف التالي: «روي عن محمد بن سيرين أنه قال: الظرف مشتق من الفطنة. وقال غيره: الظرف حسن الوجه والهيئة. وقال بعض المشيخة: الظريف الذي قد تأدب، وأخذ من كل العلوم، فصار وعاء لها، فهو ظرف» (ص 82-83).

1. أركان الظرف

وضع الوشاء أركاناً أربعة لـ«الظرف»، هي: اكتساب العلم، والأدب ومكارم الأخلاق، والمروءة والحب العفيف. فعرض في القسم الأول من الكتاب حدود الظرف، وهي قواعده الأخلاقية. وأول ما يسعى إليه الإنسان في حسابه، «المنفصل بصفته عن الجاهل»، «مجالسة ذوي الألباب»، التي تشتمل على عدة صفات: أن ينطق الظريف بعلم، و«ينصت بحلم»، و«لا يعجل في الجواب»، و«لا يهجم في الخطاب»

وغيرها، طالما أن اكتساب العلم «يزين» الإنسان. ونتحقق في هذا الركن من أن الإنسان قابل، أياً كان وضعه وحالته الاجتماعية أو الاقتصادية، لتبديل حاله، من الجهل إلى العلم، وبلوغ الظرف بالتالي.

ثم يعالج الوشاء الركن الثاني في الظرف، وهو «الأدب ومكارم الأخلاق»، الذي يجده مطلوباً في عدد من الصفات، وهي: ذم الحسد، والنهي عن المزاح، ومودة الأصدقاء وغيرها مما يقع خصوصاً في المعاشرة والمجالسة والتصرف والسلوك الاجتماعي والخلقي. ويجعل الوشاء من «المروءة» ركناً ثالثاً في الظرف، بل «رأسه» مع «الفتوة»؛ وهي صفة مطلوبة فوق الأدب، إذ يحتاجها الأديب، مهما بلغ شأوه، فيما لا يحتاج صاحب المروءة للأدب. وقد جعل الوشاء من الحب «العفيف» ركناً رابعاً وأخيراً للظرف. وهي أركان يجملها الوشاء في قوله هذا: «لا أدب لمن لا مروءة له، ولا مروءة لمن لا ظرف له، ولا ظرف لمن لا أدب له» (ص 15).

يعرض الوشاء في باب «سنن الظرف» تعريفات مختلفة عن الظرف، منها ما يفتتح به القول، هو نفسه: «لن يكون الظريف ظريفاً، حتى تجتمع فيه خصال أربع: الفصاحة، والبلاغة، والعفة، والنزاهة» (ص 82). ثم يورد آراء غيره، مثل محمد بن سيرين أو أحمد بن عبيد وغيرهما، وهي تعريفات ترينا أن الاجتهاد مفتوح في هذا المجال: فمنهم من يجعل الظرف موقوفاً على «المعاشرة» وآداب المجالسة، في ما يحسن التقرب منه والتردد عليه أو في ما يحسن التراسل فيه في المجالس هذه؛ ومنهم من يجعله في الأعمال، ومنها الترفع عن الأمور الدنيئة والخسيسة؛ ومنهم من يجعله في «حسن الوجه والهيئة»، أو في القربى من العلم، أو في العفة (والورع والكرم والحياء وغيرها من الخصال الأخلاقية)...

ويعتبر الوشاء أن الظرف يكون بين الطبع والتكلف: فمنهم من يكون مطبوعاً عليه، فيكون أحسن فيه مما هو في المتكلفين: فـ«المطبوع على الظرف ليشهد له القلب، عند معاينته، بحلاوته، وتسكن النفس عند لقائه إلى مجالسته، وتصبو إلى محادثته، وترتاح إلى مشاهدته، وهو بين في شمائله، ظاهر في خلائقه، بين في منطقه، غير مستتر عند صمته، دلائله واضحة في مشيته وزيه ولفظه، يستدل عليه بظاهر حركة الملاحة واللطافة، وإظهار البزة، وطيب الرائحة» (ص 90).

أي أن للظريف علوماً يتعلمها، وقيماً يتبعها ويصبو إليها (العفة والكرم وغيرهما)،

ومعاشرات يتقيد بها، وسلوكات وتصرفات يلتزم بها (مثل استحسان السكوت والامتناع عن الأمور الخسيسة)، بالإضافة إلى أزياء أو «هيئة حسنة» يرنو إليها، عدا سلوكات له في الرائحة والمأكل والمشرب وغيرها.

هكذا يعرض الوشاء لأنواع في الألبسة والنعال والتكك والخفاف والخواتيم والفصوص مما يستحسنه الظرفاء؛ وهي أنواع نتبين فيها الغنى الظاهر في المواد، مثل جيد ضروب الكتان، أو الجواهر الثمينة. كما نتبين كذلك سلوكات معينة في التوليف بين الثياب، أو في اختيارها تبعاً لساعات النهار أو للانهماكات فيه: فهناك ثياب تصلح لوقت القصف، أو للمجالس، أو للمنازل، مما لا يستحسن الظهور فيها، أي الخروج بها. كما يتحقق الوشاء من وجود توافقات في توليفات اللبس، طالما أنه يفيدنا أن «أحسن الزي ما تشاكل وانطبق، وتقارب واتفق» (ص 200).

كما يعرض الوشاء مذاهب الظرفاء في التعطر، التي لا تقل تميزاً عما هو عليه الزي، إذ انه يتحدث فيها عما طلبوه من العطور، في تركيب موادها أو إعدادها، أو في تناسبها مع الرجال أو مع النساء، وفي أي أوقات أو انهماكات. كما يظهر لنا زيهم المعلوم في لبس الحلي المنظوم، مثل لبس المخانق والمراسل (القلائد والعقود) والقلائد والمعاذات (الرقى)، «المخرمة بشرابات الذهب المشبكة» وغيرها مثل نظم الكرازن (التيجان المرصعة) بصنوف الجوهر، ونقش العصائب بالذهب وغيرها.

ويميل الوشاء إلى الشرح في عرض مذاهب الظرفاء في المأكل، أذ يتحدث عن عاداتهم في تصغير اللقم، وعدم مص الأصابع، وعدم العجلة في المضغ، والابتعاد عن الشره والنهم، والامتناع عن أكل مواد مختلفة (مثل العصبة والعضلة والعرق والكلوة والكرش والطحال وغيرها). كما يعرض عاداتهم في الشراب، وتجنبهم لمواد بعينها (مثل البلوط والحنطة والخرنوب وغيرها)، وايثارهم لمواد غيرها (مثل مملوح البندق، ومقشر الفستق، والسفرجل البلخي، والتفاح الشامي وغيرها). كما يتوقف عند عاداتهم في السواك والتسوك، ونتحقق فيها من وجود أوان مناسبة، بل متقنة لذلك، مثل الطسوت اللطاف، والأباريق شبه الخفاف، وكراسي الأبنوس المصدقة، والخيزران المشبكة، والأحقاق (أوعية الطيب) المخروطة وغيرها.

ثم يعرض الوشاء عبارات مختارة من كتاباتهم، على أن فيها ما يشير إلى لطائفهم الأدبية والخلقية، من جهة، وإلى ما تتوسله الكتابات هذه من معالجات مادية، صنعية، من جهة ثانية. فهو يسرد أبياتاً وجملاً واسعة من منتخب المقطعات ونوادر الأمثال وملح

الكلام، مما يجوز كتابته - على ما يذكر - على: الفصوص والتفاح والقناني والأقداح، وفي ذيول الأقمصة والأعلام، وطرز الأردية والكمام، والقلانس، والكرازن، والعصائب، والوقايات، وعلى المناديل والوسائد والمخاد والمقاعد، والمناص والحلل، والأسرة والتكك، والرفارف ووجوه المستنظرات (المترقبات)، وفي المجالس والإيوانات، وصدور البيوت والقباب، وعلى الستور والأبواب، والنعال السندية، والخفف الزنانية، وعلى الجباه والطرر، وعلى الخدود بالغالية والعنبر، وعلى الوطأة (لعلها من توابع الملابس أو الفرش) والوشاح، وفي تفليج الأترج والتفاح، ومما يعدل به من تنضيد الورد والياسمين، ويُكتبُ على أواني الذهب والفضة، والسكاكين، وقضبان الخيزران المدهونة، والمخاد الصينية، والمراوح، والمذاب (مذبة: ما يدفع به الذباب)، والعيدان، والمضارب، والطبول، والمعازف، والنايات، والأقلام، والدنانير، والدراهم وغيرها (ص 261-262).

ويفيدنا الكتاب كذلك في التعرف على مواقع إنتاج الصناعات «المستحسنة» هذه: فالثياب عدنية، والأزر نيسابورية، والأشقاق (الثياب) أنجانية، والأردية رشيدية (في مصر)، والعمائم سوسية (في تونس)، والخفاف رنانية (من أعمال أصبهان)، والنعال كنباتية (في الهند) وغيرها (ص 156- 157)؛ بالإضافة إلى أنواع مختلفة من الثياب المجلوبة من دبيق (المصرية)، وجنابة (الفارسية)، ودرجرد (الفارسية)، وقوهستان (القريبة من نيسابور)، وقومس (في طبرستان)، وسوس (في الأهواز)، ومرو (في خراسان) وغيرها (ص 199-200).

كما يفيدنا الكتاب أيضاً في التعرف على أنواع «اللباس المتحسن عند سروات الناس»، مثل: الغلال الرقاق، والقمص السفاق، من جيد ضروب الكتان، الناعمة النقية الألوان، مثل: الدبيقي، والجنابي، والمبطنات التاختج، والخامات، ودراريع الدرجرد والإسكندراني، والملحم الخزي والخراساني، ومبطنات القوهي الرطب، وأزر القصب الشرب، والأردية المحشاة العدنية، وطيالسة الملحم النيسابورية، والمصمتة الدبيقية، والجباب النيسابورية، والمصمتة الطرازية، والوشي السعيدية، والخزوز الكوفية، والمطارف السوسية، والأكسية الفارسية، والطيالسة القومسية الزرق السلولية (ص 199-200). ثم يعرض لنا أنواعاً مختلفة، متقنة ومرغوبة ومتميزة، من التكك والنعال والخفاف، ومن الخواتيم والفصوص وغيرها (ص 201-202)، ما يعكس الدورة الغنية من المنتجات، المصنوعة أو المجلوبة، الخاصة بالزينة الآدمية.

2. لطائف الصنع

ان قراءة هذا القسم من الكتاب تفيدنا في غير أمر، خاصة وأن كتب التراث المتوافرة لا تتحدث إلا في ما ندر عن الجانب الفني من المصنوعات. وهي تفيدنا في قراءة أناسية (انتروبولوجية) واجتماعية بطبيعة الحال، نتوقف فيها عند ما كان عليه هذا المجتمع في أمر العلاقات بين الجنسين، حيث يتخذ الثوب أو الخف أو الخاتم دور إبلاغ لأمور الغرام بينهما؛ أو نتبين ما بلغه هذا المجتمع من تفنن في إنتاج هداياه أو مظاهر سلطته، أو أمر مصنوعاته، فنجدها شديدة التنوع والتخصص في آن.

اكتفى الوشاء، على ما قاله، بذكرِ منتخبات من الأشعار مما كان الظرفاء يكتبونه على ألبستِهم ومتاعِهم؛ فهل تفيدنا قراءة هذه الصفحات في معرفة أسرار هذه الصناعات من ناحية أشكالها، أو طرق صناعتها، أو منتجيها أنفسهم.

نتبين، بداية، أنواعاً مختلفة من الطرق الفنية في ما تقوله هذه الصفحات على قِلَّتِه. منها النقش، على المواد الصلبة طبعاً، مثل: الفصوص والخواتيم وغيرها؛ وقد يتخذُ هذا النقش شكلاً معمارياً في بعض الأحيان، على الجدران وغيرها. كما يعرض لنا الوشاء فنوناً من الكتابة المستحسنة، مثل الكتابة بالورود، إذ يتم، على سبيل المثال، تنضيد الأطباق بأنواع من السوسن والياسمين والشقائق والرياحين؛ أو الكتابة على الألبسة من دون أن يفيدنا الكتاب ما إذا كان المقصود بها شكلا خطياً (بلون واحد أم بعدة ألوان)، موضوعاً على القماش أو داخلاً في نسيجه. ويخبرنا في بعض المواضع بأن الخطوط مكتوبة بالذهب أو بالفضة، أي انها كانت مضافة على القمصان والأوشحة والأكمام وخلافها؛ وفي مواضع أخرى أنها منسوجة في الأثواب نفسها. ويفيدنا الكتاب عن أنواع أخرى من الكتابات متحققة على الفصوص الملونة، أو على الأواني النحاسية وخلافها، مثل الصينيات والأقداح والقناني وغيرها.

إلا أن الكتابات هذه، على تنوعها النثري والشعري، تفيدنا هي بدورها عن مذاهب الظرفاء، ولا سيما في الشؤون الاعتقادية. ونتبين في هذه الكتابات شهادات دينية يصرح فيها حامل الخاتم، على سبيل المثال، بمعتقداته الدينية، أي بما هو جائز اجتماعياً (وهي عادة لا تزال رائجة حتى أيامنا هذه في غير مجتمع عربي، سواء أكان ذلك على واجهات العمارات أم في الكتابات الحائطية أو في كتابة بعض الإعلانات). وماذا عن «دنيوية» هذا الفن بالتالي؟

يسترعي انتباهنا في صورة خاصة في كتاب الوشاء الحديث عن مواد تشير إلى

علاقة نتبين أطرافها بين «الظرافة» والفن الكتابي. فقد اعتاد غير ناقد ومؤرخ للفن الإسلامي على القول بـ«دينية» الفن الإسلامي، بل بـ«صوفيته» أو بـ«روحانيته»، من دون اهتمام (أو ملاحظة وجود) بما نسميه بـالفن الإسلامي «الدنيوي»، وهو ما نتبين قسماً منه في هذا الكتاب.

يستعيد هذا الفن الطرق والأساليب والأدوات التي عُرفَ بها الفن الإسلامي «الديني». فالصانع يستعيد في هذا الفن ما سبق أن جربه فوق حوامل مادية أخرى (الورق، الآجر...)، ووفق اعتبارات مغايرة (دينية، تعليمية، توضيحية...): هذا ما يمكننا قوله بعد الوقوف على هذا العدد الكبير من المنتجات الفنية الدنيوية، وفي هذه الصيغ «الظريفة».

فالأمثلة عديدة لكي نتأكد من كون الفن الكتابي يؤدي أدواراً في التراسل الاجتماعي، ولا سيما الغرامي منه، خاصة بين الجواري، كما في هذه الحكاية: «كان محمد بن عبد الملك الزيات يحب بعض جواري القيان، ثم تنكر لها فكتب على خاتم لفظاً تعرض له فيه بالعتاب، فبلغه ذلك فكَتبَ على خاتمه ضد ما كتبتْ، فبلغها، فمحتْ ما كان على خاتمها وكتبتْ ضد ما كتبَ، فبلغه ذلك فمحا ما كان على خاتمه، وكتب ضد ذلك في أبيات يقول فيها:

كتبتْ على فصٍ لخاتمها: من ملَّ من أحبابِهِ رقدا
فكَتبتُ في فصي ليبلغها: من نامَ لم يشعر بمن سهدا
فمحته واكتتبتْ ليبلغني: ما نام من يهوى ولا سهدا
فمحوتُه ثم اكتتبتُ: انا والله أول ميت كمدا
قالتْ يعارضني بخاتمه: والله لا كلمته أبدا».

تحول الفص، على ما نرى، إلى لوح كتابة، تُكتبُ وتُمحى عليه الرسائل المتبادلة بين حبيبين سابقين: كما لو أننا أمام الرسائل المعطرة أو ذات الألوان الوردية وخلافها وذات الأشكال المنمقة (أزهار، قبلات...) في أيامنا هذه! الكتابة الفنية «رسول غرام» على ما تقوله هذه الأبيات:

«قرأت على تفاحة مكتوباً بماء الذهب:

أنا للأحباب بالسر وبالوصل رسول
أتهادى فأرق القلب والقلب ملول».

إلا ان هذا التراسل الاجتماعي يطال، على ما نتبين، فئات اجتماعية عديدة: نتبين هذا في شكل خاص عند الجواري اللواتي سعين، على ما يبدو، إلى «تجميل» ثيابهن أو مقتنياتهن أو إمارات وجوههن بعدد من المحسنات الفنية: فجارية عند محمد بن عمرو بن مسعدة «كانت فوق وصف الواصف من الحسن والجمال، وعليها قميص موشح، ورداء معين»؛ والرداء المعين، على ما نعلم، ثوب في وشيه ترابيع صغار كعيون الوحش.

كما نجد العديد من الأوصاف المماثلة الخاصة بالجواري وبثيابهن، فيجري الحديث عن جارية ذات «قميص ملحم، موشح بالذهب»، أو عن «دراعة ملحم بترانين (من زخارف الأثواب) إبريسم ولبنة سوسنجرد (ضرب من القماش)». ونتبين في إحدى الحكايات أن الجارية كانت تعمد لهذا الفن لتحسين شروط بيعها: «كتبت راهي جارية الأحدب قبل أن يشتريها اسحاق بن ابراهيم الموصلي على وشاح قميصها:

إذا وجدت لهيب الشوق في كبدي أقبلت نحو سقاء القوم أبترِدُ
هبني طفئت ببرد الماء ظاهره فمن لحر على الأحشاء يتقدُ».

إلا اننا لا نجد الحاجة بينة لهذا الفن عند الجواري وحسب، بل عند عدد واسع من الفئات والأوساط الاجتماعية. فنتحقق من وجود ذلك عند الخلفاء، أو أبنائهم، مثل أبناء المأمون أو المتوكل أو المهدي وغيرهم.

وهذه الكتابات تتصل أيضاً بحياة أعلام ذلك الزمان ممن عرفوا واشتهروا في الأدب أو في السياسة، من أمثال: علي بن الجهم، سعيد الفارسي، سعيد بن حميد، آل طاهر، وبني هاشم. كما يأتي ذكر عدد كبير من الأدباء أو الظرفاء والماجنين والنخاسين، حتى ان أحد هؤلاء لم يتأخر عن «عرض» جاريته بعد أن ترك الكتابة على جبينها... وإذا كانت بعض الأشعار تكتفي بما هو مسموح به اجتماعياً، مثل الأقوال على بوابات الكتب أو من الشعر الغزلي المعروف في ذاك الزمان، فإن بعضها الآخر لا يتأخر عن قول «غير المباح»، كما في هذه الحكاية: «أخبرني آخر أنه قرأ على تكة لبعض المواجن (القليلات الحياء):

اقطع التكة حتى تذهب التكة أصلا
ثم قل للردف أهلا بك يا ردف وسهلا».

أو هذه: «أخبرني أحد الظرفاء أنه قرأ على منصة لبعض المجان:

تقول، وقد جردتها من ثيابها: ألست تخاف اليوم أهلك أو أهلي؟
فقلت: كلانا خائف بمكانه فهل هو إلا قتلك اليوم أو قتلي؟».

ويتضح في هذا الكتاب أن التفنن الغرامي هذا كان متبعاً، لا بين أوساط الماجنين أو الظرفاء وحسب، بل في مجالس الخليفة نفسه، على ما نتبين في هذه الحكاية عن المأمون: «وأخبرني أبو جعفر القارئ قال: أخبرني بعض شيوخنا أنه قرأ في صدر مجلس لأمير المؤمنين المأمون:

صل من هويت ودع مقالة حاسد ليس الحسود على الهوى بمساعد
لم يخلق الرحمن أحسن منظرا من عاشقين على فراش واحد
متعانقين عليهما أزر الهوى متوسدين بمعصم وبساعد
يا من يلوم على الهوى أهل الهوى هل تستطيع صلاح قلب فاسد».

ولكن ألا يمكننا تبين «فنية» هذه المنتجات في ما يورده الوشاء عنها من أشعار وحكايات؟ الإشارات قليلة إلا أنها ليست معدومة تماماً. فغرض هذه الأقوال لا يقوم على وصف ما هي عليه هذه المنتجات، بل على التعبير عن غرض التراسل. فما هذه الأشارات؟

يورد الوشاء هذين البيتين عما وجد على التفاح من الألفاظ الملاح:

حياك إنسان له رونق نوارة دانية تزهر
تفاحة حمراء منقوشة يخجل من حمرتها الجوهر.

يصعب علينا، ونحن نقرأ هذين البيتين، أن نتخيل وجود تفاحة قابلة لأن ينقش عليها، رغم ورود قصص عن الرسم على التفاح المأكول، كما في ترجمة الهمذاني عن المعتمد بن عباد. وترد أقوال غير قليلة في هذا الكتاب تتحدث عن «تفاح مكتب»، أي معلّم بالكتابة، أو ما يفيده بيت آخر نتبين فيه وجود تفاحة كُتبَ عليها بماء الذهب. إلى ذلك فإن النقش يتصل على ما نعرف بالمواد الصلبة، مثل نقش التماثيل والصور على الجدران، على ما يفيده هذا القول الشعري:

«وإني لأخلو مذ فقدتك دائبا فانقش تمثالاً لوجهك في الترب
فأسقيه من دمعي وأبكي تضرعا إليه كما يبكي العبيد إلى الرب».

كما نتبين من ناحية أخرى أموراً متصلة بالمواد الفنية، مثل استعمال الخزف الملون

في القباب («رأيت في صدر قبة مكتوباً بألوان فصوص منضدة»)، أو الكتابة على الجص في باب دار («قرأت على باب دار خدشاً في الجص بعود»)، أو استعمال الخزف الصيني («أخبرني بعض الكتاب أنه قرأ على صينية بين يدي الحسن بن وهب مفصلة بالفصوص بألوان شتى»)، أو عمل الصاغة:

«درهم أبيض مليح المعاني بسطور مبينات حسان
صاغه الصائغ المنمق بالحسـ ـن ليهدي صبيحة المهرجان».

هكذا نرى الظرف «ترقية» للنفس والعقل والجسد، أو «تزكية» لها، بما يحسن طباعها وشمائلها، وإن كانت مطبوعة أحياناً على الفضائل. وهو ما نجده بيناً في نظرتهم إلى جمال المرأة، فـ«إن عُدمت (المرأة) من الجمال وُجدت في العقل، وإن عدمت من العقل وجدت في الدلال» (ص 170).

نتبين في غير موقع من الكتاب أن الوشاء يتحدث عن ارتباط الظرف بالغنى، مثل التنعم بنفيس الثياب والجواهر وغيرها، ولكن من دون أن يقصره عليه، ذلك أن الغني ليس ظريفاً حكماً، عدا «أن الظرف بذي التقلل مليح» (ص 180). ويتضح لنا بالتالي أن مواصفات الظرف تتعدى الشأن الطبقي، وشؤون الاقتناء، وتتحدد بأمور واقعة في الخلق والأدب، قبل التملك والزي والتصرف. وهو ما يقوله في صورة أوضح في موضع آخر من الكتاب: «ليس بالغنى ما يُدخل أهل الجهالة في الوصف، ولا بالفقر ما يخرج أهل الأدب من الظرف» (ص 178-179). ومع ذلك ينعم الكتاب، ولا سيما في قسمه الأخير (صص 153 - 318)، بمادة واسعة تتصل بمقتنيات الظرفاء وسلوكاتهم مما «استحسنوه من الزي والطيب والثياب والهدايا والطعام والشراب» (ص 198)، ولهم فيه «حد محدود مستحسن معلوم».

نقد الصناعات الحسنة

لن نستعيد القول مرة أخرى عن افتقار الكتابات العربية القديمة لما نسميه اليوم بـ «النقد» الفني أو التشكيلي، ولا لما يسمى منذ قرون معدودة بـ «فلسفة الفن» أو «علم الجمال». فما وصلنا من هذه الكتابات، أي المتن المتوافر وحسب، لا يعدو كونه يقتصر على فن الخط وأعلامه وخطوطه، أو على نبذات خاصة ومحدودة كما عند بعض الفلاسفة، مثل ابن سينا على سبيل المثال، عن أمور الصور والضوء واللون، أو على بعض الأوصاف المعمارية، كما في كتب الرحالة.

أي أننا نفتقر إلى أقوال نقدية قديمة في الزخرفة والمصورات والمنقوشات وخلافها. كما لم يبلغنا كذلك كتاب فريد في نوعه، ذكره المقريزي في «خططه» هو «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس» الذي كان له ان يكشف أموراً نحن أحوج إليها، أي المادة التاريخية، بدل اللجوء كما عند غالب الدارسين العرب والأجانب إلى «النظرية الافتراضية» (أو الاحتمالية): تقوم هذه على درجة من «المعاينة» لمنتجات الفن الإسلامي المتبقية والموثقة في صورة أكيدة، وعلى درجة من الاجتهاد التأملي الذي لا يخلو من تخمينات تقريبية، ولو مشفوعة بعدد من الأسانيد المستخرجة من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ومرويات المؤرخين عن تاريخ المسلمين والآراء الفلسفية أو الكلامية أو الصوفية. فمثل هذه الطريقة محفوفة بالمزالق والمطبات دائماً، وقلما ينجح الباحثون في تفاديها كلها...

ان قلة العناية الدراسية بالتراث الفني الإسلامي، مشفوعة بنقص مصادره نفسها، جعلت هذا التاريخ الفني عرضة للتفاسير الخاطئة أو الناقصة، كما جنحت بمؤرخيه ومفسريه إلى ضروب من التأويل عجيبة وغريبة. إلاّ أن مبعث هذا «التبلبل» يعود في الدرجة الأولى إلى ضعف المصادر الفنية، أي عدم توافر المنتجات نفسها، والعودة إليها

في مجموعاتها لتبين أنماطها وأنسابها، طلباً لـ «تحقيب» هذه المنتجات في أساليب أو طرز تتعدى ما قامت به كتب التاريخ الفني: التساوق أو طلب التطابق والتعيين بين السلالات الحاكمة والطرز الفنية. وكان لـ «التبلبل» هذا أن يخف لو توافرت عن تلك الحقبات الفنية كتب أو مقالات شارحة لها في تقنياتها أو في سماتها الجمالية: كان بإمكان المصدر الكتابي أن يعوض عما فاتنا من المصادر المادية لهذه الدراسة.

ان اجتماع هاتين المشكلتين شجع، بدل أن يخفف، إمكان اللبس بين طبيعتي المصادر. هكذا نقع على كتب تخلط بين التاريخ الفني وفلسفة الفن، وتستعيض عن منتجات الفن بأقوال وآراء قالها هذا الفقيه أو المتفلسف في شأن الصور على أنها هي الفن (أو تقوم بالعملية نفسها ولكن بالعكس). ان الخلط بين هذين المستويين (مستوى المنتج الفني في تاريخه ومستوى الخطاب الفني أو الجمالي عنه) أدى إلى إنتاج كتب تستسهل الانتقال من صعيد إلى آخر من دون مراعاة منهجية لمقتضيات كل صعيد ومحدداته.

لتبيان ما نذهب إليه نسوق عدداً من الأمثلة:

مثال في فن الخط: ينطلق عدد من الباحثين، مثل الخطيبي - السجلماسي في كتابهما عن «الخط العربي»، لتفسير هذا الفن، من منطلقات صوفية كالتمييز بين «الظاهر» اللفظي و«الباطن» التأويلي وغيره أيضاً، متناسين أن هذا الفن نشأ قبل الجماعات الصوفية هذه في دواوين الخلفاء، ولا سيما بعد «تعريبها» في الشام. وهذا يصح في بداياته كما في تطوره اللاحق مع قطبة المحرر (في الفترة الاموية)، والضحاك بن عجلان واسحق بن حماد وابراهيم الشجيري وابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي (في الفترة العباسية) وغيرهم في المغرب أو في الفترة العثمانية، حيث أن أعلام الخط هؤلاء عملوا في الدواوين وبلاطات الخلفاء والسلاطين، أي في أمكنة انعقاد دورة المعاني والأشكال في المجتمع.

مثال في فن الزخرفة: عمد غير باحث في الفن الإسلامي، بعد المستشرق لويس ماسينيون في 1921، إلى تفسير الزخرفة العربية على أساس «النظرية الذرية» والأشكال الهندسية «المفتوحة»، أي تكون العالم والموجودات من ذرات، وهي نظرية إغريقية المنشأ (فيثاغورس) ذات أساس حسابي راجت مع علم الكلام (الأشعري)، وخصوصاً بعد الترجمات عن اليونانية. إلاّ أنه يصعب علينا قبول مثل هذا التفسير لأنه غير ممكن تاريخياً. فنحن نعلم مثلاً بوجود زخارف عربية في عمائر مدنية أو دينية في بدايات العهد

الأموي، ولا سيما في بلاد الشام، وسابقة على اتصال العرب بفيثاغورس. كما ان غيرها من الزخارف اللاحقة، والمتزامنة مع رواج «النظرية الذرية» كما في فنون سامراء، متصل بفنون حضارات ما بين النهرين ايضاً (وهي فنون عرفت أنماطاً مشابهة للزخرفة الإسلامية).

وما يغفل عنه العديد من الباحثين هو الانتباه إلى حاجات الدولة الإسلامية، تبعاً للعهود والبلدان، في طلب الفن. ان عودة سريعة إلى مقارنة القصور الأموية في الشام ومسجد قبة الصخرة تبين لنا فارقاً بين المدني والديني، على رغم وقوع هذه العمائر في الفترة التاريخية نفسها (في عهدي عبد الملك بن مروان والوليد بن عبد الملك). نقع في الكتابات الخطية (آيات قرانية مذهبة على مهاد أزرق بالخط الكوفي)، وفي الزخارف الفسيفسائية (رسوم أشجار مثمرة ونجوم وأهلة) على الفن الديني الناشئ والمتمثل في طلب الدولة وخلفائها لعمائر متوافقة مع متطلبات الفرائض الدينية الإسلامية ومتلائمة أيضاً مع القيم الدينية، لا بل نجد في صيغة هذا الفن جمعاً يقوم على «الابتكار» و«الأخذ المحور»: الابتكار خاص بالخط ويتحوله إلى شرائط كتابية، اما الأخذ المحور فيشتمل على تحويرات مأخوذة عن الفن البيزنطي. إذا كانت العمارة الدينية طلبت مثل هذه المقتضيات الجمالية، فإن العمائر المدنية (قصور الشام) طلبت مقتضيات أخرى: إظهار قوة الدولة الناشئة، حتى انها لم تجد أي حرج في الأخذ الكامل عن الفنون الرومانية في بناء هذه القصور.

ان هذه الدراسات لا تجتنب المقاربة التاريخية فحسب، ولا القراءة العينية لمنتجات إسلامية قديمة «متوافرة»، بل تميل غالباً إلى فكر «جوهراني» (من جوهر) يقوم على اعتبار وجود «جوهر» للفن أو للأدب أو للفكر يجد «تحقيقاته» في التاريخ نفسه، ولاغياً التاريخ بالتالي. كما ان هذا الفكر يميل ايضاً إلى تبين «بداية» و«تطور» و«مآل»، لهذا الفن، أي إلى رسم خط بياني له يبدأ بـ «نقطة الصفر» - اذا جاز القول - وينتهي بتحقق هذا «الجوهر» نفسه وتعينه وتبلوره: فكر تبسيطي يعمل على اختصار التاريخ، وعلى تجبيره، وعلى توفير نسق له مناسب للعرض التربوي ربما، إلاّ أنه يجافي غالباً واقع التاريخ.

لهذه الأسباب مجتمعة اخترنا التوقف أمام «قراءات» عدد من المؤلفين العرب للنتاجات الفنية الإسلامية ولتصوراتها الجمالية، متجنبين الخوض في منتجات الخط العربي لأنها معروفة ومدروسة. فمن غير المعروف مثلاً ما قاله عبد القاهر الجرجاني أو

الجاحظ أو كمال الدين ابو الحسن الفارسي (عن ابن الهيثم) في شؤون الصناعات، ومنها صناعة الصور. فقد تضمنت كتابات هؤلاء مثل كتابات ابي حيان التوحيدي مقاربات اتصلت بالفن كما بالأدب أو بشؤون البصر، وهي مبثوثة في كتبهم وتصانيفهم.

ومن السبل الشيقة وغير المطروحة للوقوف على «الصورة الجمالية» التي تطلع إليها غير ضرب فني في التجارب الإسلامية، ولا سيما في القرن الثالث الهجري وبعده، التوقف على سبيل المثال أمام منتجات «النثر الفني» وتبين ما فيها، في كيفية نظمها، من جانب تشكيلي وزخرفي. مثل هذا السعي مشروع: فإذا كان الشعر - «عمود الشعر» - وجد في المعلقة الجاهلية نموذجه المرجعي، فإن النثر لم يجد مرجعاً له (فيما عدا السجع، وخطب القس بن ساعدة والأقوال الجاهلية المأثورة) غير القرآن الكريم. فنحن نتبين في منتجات النثر، منذ الجاحظ على سبيل الحصر، ضروباً في الصياغة وفنوناً في التأليف، نجد أصولها في العبارة القرآنية الكريمة. وهي ضروب وفنون تتعدى إمكانات السجع وتواتره الرتيب حيث ينتظم الكلام في تراكيب شديدة التقارب والتنوع في آن.

مثال من الجاحظ على ما نقول: «وقد نعرف ما في الشك من الحيرة، وما في الحيرة من القلق، وما في القلق من النصب، وما في النصب من طول الفكرة، وما في طول الفكرة من الوحشة، وما في الوحشة من التعرض للوساوس والخفقة». الجاحظ يبتعد، على ما نرى، عن السجع، غير أنه ينظم كلامه في تراكيب قريبة الطول (مما يوفر إيقاعية غير رتيبة للكلام كما في السجع) عدا أن نظمه هذا يتوسل إيقاعية الفكرة، أي تسلسلها. يمكننا أن نعدد الأمثلة، وأن نتبين أنواعاً أخرى من التفنن النظمي، إلاّ أن مرادنا يتعدى هذا: نريد التأكيد على أن النثر يحاكي في أمور تأليفه العبارة القرآنية الكريمة طبعاً و«صورة جمالية» (متصلة هي الاخرى بالقرآن) كانت تتأكد وتتبلور أيضاً في الخط والزخرفة، وهي صورة عالم رائق، متوازن ومحسوب.

نجد هذه الصورة أيضاً في ما طلبه الجاحظ في النثر، وهو «إصابة المقادير» أو التوازن بين اللفظ الحسن والمعنى الجيد، أي موقفه الجمالي «الوسطي». وهو لم يطلب هذا الاعتدال لاعتبارات جمالية صرف، بل لاعتبارات دينية أيضاً، لأن «القلب ضعيف، وسلطان الهوى قوي، ومدخل خدع الشيطان خفي»، نظراً إلى ما «يعتري المتكلم من الفتنة بحسن ما يقول».

الجاحظ لا يتنكب عن إغراءات «البديع»، بل يحذر الناثر من مغبات «الافتتان» بحسن ما يقوله، لأن هذا سبيل الشيطان وخداعه «الخفي». ألم يذهب كذلك إلى

القول: «إنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ (وفي بعض النسخ: من النسج) وجنس من التصوير»؟ أي شبه، أي تقابل، بين تراكيب الزخرفة وتراكيب النثر: التكرار ذو الأقيسة المختلفة والتنويعات والتفريعات الناتجة عنه! ألا يقول ابو حيان التوحيدي: «أتسأل عن النظم، وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم» (العقم: ضرب من الوشي)، أي الزخرفة في كيفية ما؟

كان للجاحظ كما كان للتوحيدي بعده، أن يعرفا أكثر من غيرهما «القربى الفنية» هذه، قربى الفنون مجتمعة، وقد تمرسا بغير فن منها، مثل الوراقة أو الكتابة في غير فن ونوع.

1. نظم الحسن

عبد القاهر الجرجاني ناقداً للفن الإسلامي: هذا ما انتهينا إليه في قراءة «تشكيلية» لكتابيه «دلائل الإعجاز» و«سر البلاغة». وهي مفاجأة سعيدة إلاّ أنها ليست غريبة على هذا الناقد الفذ. وقد يخيل للبعض ممن لم يقرأوا هذين الكتابين اننا نتحدث عن قراءة تشكيلية «ممكنة» فيهما من باب التجاوز، أو من باب استنتاجي يعمد إليه مؤرخو الأفكار، إذ يتناولون الأقوال الفلسفية أو النقدية المجردة (أو يجردونها) ثم ينزلونها أو يسقطونها لتبين تناسبها المعرفي في مجال غير مجالها: كأن تستخلص، مثلاً، من نظرية «عمود الشعر» عند النقاد العرب القدامى منظومة تستضيء بها لا بل تستعيدها لتطبقها على فن الخط مثلاً.

مرادنا من القول هو أننا عثرنا في هذين الكتابين على خطرات وآراء على درجة من الأهمية تفيدنا في توخي معاني الفن الإسلامي ووجوهه. وما يثير الانتباه، بداية، هو ان الجرجاني يولي الصور والنقوش والنسج والصباغة وخلافها من الصناعات الفنية عناية متأنية ولو مقتضبة، لا بل يستعين بها كحد وصفي ومعياري لمقاربة فنون الأدب. ففي غير مجال يحدثنا الجرجاني عن كونهم (أي دارسي الادب) «استعاروا النسج والوشي والنقش والصباغة لنفس ما استعاروا له النظم»، أي يجعل - بعد سابقيه، على ما يؤكد - الصناعات أساساً لتبين قانون «النظم» الذي تقوم عليه فكرته النقدية في الأدب وإعجاز القرآن.

وهي مقابلة بين الأدب والفن نجدها عند غير ناقد أدبي قديم، مثل القاضي الجرجاني: «الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار» (في «الوساطة...»)، أو حازم القرطاجني: «(...) المسموعات التي تجري من السمع

مجرى المتلونات من البصر»، أو ابن سنان الخفاجي: «ان الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر» (في «سر الفصاحة»)، إلى غير ذلك من الأقوال التي تؤلف، ولو في كيفية غير ناجزة، «صورة كلية» للفنون الإسلامية، أي تبينُ كيفية اشتغال كل فن منها وفق علاقاته الناظمة له، ولحظ المقابلة والتشابه بين الفنون مجتمعة.

لم يكن غريباً التقاء مثل هذه البحوث في هذا المصب، بعد أن «هندس» ابن البواب الخط العربي، أو أظهر «إخوان الصفاء» ما للموسيقى من وشائج بالخط، أو جيَّر المزوقون والمصورون فنونهم لخدمة الكتاب، الديني أو الأدبي أو العلمي. الصلات قائمة واقعاً، إلاّ أنها لم تنتهج هذه المسالك الدقيقة التي لحظها الجرجاني.

وما قاله مفيد من ناحيتين: يقدم لنا في التفاتات ووقفات سريعة ولكن شديدة الإضاءة، قراءة مقربة، نقدية وعينية، لنتاجات فنية. وهي قراءة افتقدنا إليها عند الكتاب القدامى في ما وصلنا منهم. وقول الجرجاني مفيد لأنه، بخلاف سابقيه ولاحقيه المباشرين، لا يكتفي بالكلام عن إمكان «المقابلة»، بل يقيمها ويظهر بعض جوانبها.

بدا لنا ضرورياً، قبل ذلك، الالتفات إلى الأمر التالي وهو ان الجرجاني يسوق التشبيه بين الوشي والنقش من جهة والرياض من جهة ثانية: «وكذلك إذا نظرت إلى الوشي منشوراً وتطلبت لحسنه ونقشه واختلاف الأصباغ فيه شبهاً حضرك ذكر الروض ممطوراً مفتراً عن أزهاره، مبتسماً عن أنواره». وهو لا يلبث ان يؤكد عليه في مكان آخر من كتابه «أسرار البلاغة» حين يتحدث عن «شبيه النقش والوشي في الحلل بأنواع الرياض». وهو تشبيه جميل وموفق، انساق إليه لاحقاً غير كاتب ودارس، حتى ان البعض لم يتأخر عن ذكر الروض، لا بل الفردوس، وتبينه على أنه المشهد الذي عاد ويعود إليه غير فنان إسلامي في نتاجات فنية زخرفية مختلفة على الجدران أو السجاد.

توقف الجرجاني أمام الصور والنقوش طلباً لفهم «النظم»: «انه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وانه نظير الصياغة والتحبير والتفويف (نوع من التوشية، ويلاحظ فيه الرقة وتعدد الألوان مع وجود البياض بينها، وقصر البعض هذه الألوان على خطوط بيض وحمر) والنقش وكل ما يقصد به التصوير». فقد راع الجرجاني أمر ان الفن كتابة هو الآخر، أي يتخذ، إلى مادته اللغوية مع الخط العربي، شكلاً تتابعياً، أي شكلاً «نظمياً». ويتوصل في ذلك، على رغم عدم توسعه في الشرح، إلى الوقوف على ما قامت عليه التجربة الفنية الإسلامية: أَخْذُها لشكل اندراج الكلام فوق حوامل مادية

للكتابة شكلاً لانتظامها الفني فوق حواملها الخصوصية. وما يدعو إلى الانتباه هو ان الجرجاني لا يشير في كتابيه إلاّ مرة واحدة إلى الخط، وقد أوردناه أعلاه في حديثه عن الصياغة والتحبير؛ أي أنه يقيم المقابلة في صورة أساسية بين ممارسات فنية خالصة، أي زخرفية من دون مادة لفظية بالضرورة، وبين النظم الأدبي. ذلك ان ما يعنيه من إقامة هذه المقابلة ليس التأكيد على صلة القربى بين فن لغوي، هو الخط، وبين فنون أدبية، هي الشعر والنثر، بل على إبراز الشكل «الشكلاني» الذي ينتظم الكلام الأدبي مثل مفردات العمل الفني فوق الحامل المادي. يراعيه في النظم «سبيله في ضم بعضه إلى بعض»، وهو سبيل يجده متحققاً في كل نوع «يقصد به التصوير». فما هذا الشكل «الشكلاني» المشترك؟

يتوقف الجرجاني لدراسة «حال المنظوم بعضه مع بعض»، أي العلاقات الناشئة بحكم تجاور الكلام وتتابعه. فيدرس تفرقها، أي انقسامها إلى أجزاء وعلامات وكلمات، مثل «لآلئ» منثورة، حسب تشبيهه، كما يتبين تجمعها، حيث ان الناظم «لا يبغي أكثر من ان يمنعها (أي اللآلىء) التفرق» بعد أن «خرطها في سلك». هل يعني هذا اننا قادرون على إيجاد طريقة لدراسة «النظم» الفني وفرها لنا الجرجاني في تحليله للنظم الأدبي؟ وهل ترك لنا أدوات وصفية صالحة لتعيين «مفردات» العمل الفني (أو للعمل الأدبي، ولكن قابلة لـ «التجيير» والتوظيف في قراءة العمل الفني)، كما لتعيين شكله النظمي العام؟

شبّه الجرجاني مفردات النظم أو ألفاظه بـ «اللآلىء»، كما يتحدث في مواضع أخرى عن «الأصباغ» أو عن «التفويف» (وهي تعني، في ما تعنيه، طريقة في التلوين)، أو عن «الهيئة» و«الصورة»، أو عن «مقادير» الأصباغ و«مزجها»، إلاّ أن هذه التعيينات والأوصاف لا توفر لنا أدوات وصفية كافية يمكن بواسطتها قراءة العمل الفني الإسلامي. فهل بالإمكان استعمال طريقته وإجراء هذه المقابلة بالتالي؟

لن نستعرض في هذا المجال نظرية «النظم» الجرجانية، بل سنكتفي وحسب بعرض بعض طرقها الإجرائية: يحفل كتابا الجرجاني بعدد من الأمثلة والشواهد، بوصفها عينات مختارة للدرس، من دون ان يفصح صراحة عن كيفية تعيين هذه الأمثلة: لماذا جعل الشاهد الشعري يقتصر في موضع على بيت واحد وفي موضع آخر على خمسة أبيات؟ أهو تصرف اعتباطي؟ لا، إذ ان الجرجاني يتوقف غالباً، ولكن ليس في صورة دائمة، عند اكتمال المعاني أو الأغراض في القصيدة، وهي قد تقصر أو تطول. يسمي

الجرجاني العلامات، أو أجزاء العينة الشعرية، بأوصافها النحوية (الظرف، عامل الظرف...)، أو بكونها «ألفاظاً» وحسب، ذلك ان ما يعنيه في المقام الأول هو العلاقات النظمية الناشئة عن مواضع الألفاظ ووجوهها النحوية. فمدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، أي ان «المزية» ليست «واجبة لها (أي لمعاني النحو أو للفروق والوجوه) في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق»، بل «حسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم». فما هذه المعاني والوجوه والفروق؟

هي التعريف والتنكير والتقديم والتأخير وخلافها، أي عدد من العلاقات النحوية المؤدية للمعنى والجالبة للاستحسان. هل يمكننا استعمال هذه العلاقات وتوظيفها في قراءة فنية؟ لا، بالطبع، لأنها وجوه وفروق نحوية خالصة، إلاّ أن بعضها مثل علاقات التقديم والتأخير قابل للاستعمال في غير مجاله الأدبي. وهو ما وصل إليه النقد الفني الحديث في تبينه لـ العلاقات التجاورية» في القطعة الفنية: علاقات الأشكال والعلامات التشكيلية بعضها ببعض، وعلاقات الألوان في ما بينها، أي ما تولده من تعاكسات وتدرجات وتناغمات.

تبين الجرجاني، قبل غيره، في كلام جلي لا تصيبه أية شائبة ولا يكتنفه أي غموض، نسق العلاقات التجاورية في القطعة الفنية و«محصول» هذا النظم، إذ يقول: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما انك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتعد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب. كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت انها محصول النظم».

الجرجاني يسلك في هذه الأقوال نهجاً دقيقاً لا يتوخى فيه تأكيد التناظر أو التشابه أو المقابلة بين نظمي الأدب والفن، بل هو شأن مختلف يكمن في سبر عملية النظم نفسها وتفقد أحوالها وطرقها وتبين محصولها. يستمر الجرجاني في التناظر متتبعاً تحققه المادي، فيجد أن التناظر ممكن بين «المعاني» و«الأصباغ». ويستوقفنا في هذا التناظر الناشئ الأمر التالي، وهو ان الجرجاني يشابه بين مستويين مختلفين: «المعاني» (وتتصل بالفكر والوجدان) و«الأصباغ» (وهي أداة مادية)، أي بين «محصول» أو نتيجة، وبين ما

يمكن أن يكون «السبب المادي» لهذه المعاني. هل يعني هذا أن للفن عموماً غرضاً مختلفاً عما هي عليه «المعاني» في الكتابة (إذ يقتفي الناظم في نظمها «آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب (أو ترتب) المعاني في النفس»)، أم أن التشابه المطلوب غير موفق؟

ما يعنينا من هذه التشابه هو أن الجرجاني يتعقب ويعدد العمليات الفنية: «ضرب من التخير والتدبر» (وهو ما يعرفه الفنان من اختيار للألوان وإعداد لها فوق حاملتها الخصوصية)، أي إلى ممارسة تستند إلى الذوق والميل والطلب (أي التخير)، وإلى الدربة والتمرس والتحصيل (أي التدبر). ويجعل الجرجاني هاتين الملكتين (التخير والتدبر)، متحققتين في «ضرب» واحد هو مجموع ما يطلبه الفنان وما يقوى عليه أمام القطعة الفنية، ويجعل منهما أساساً في الأداء، يتبينه ويطلبه في سائر العمليات الفنية اللاحقة. فإذا كانت العملية الأولى تطاول «أنفس الأصباغ»، أي اختيارها وإعدادها، وهي العملية الممهدة لمباشرة أي عمل فني، أي عملية التهيؤ، فإن العمليات التالية تقوم على تعيين «مواقع» هذه الأصباغ، ثم «مقاديرها»، فـ «كيفية مزجها»، و«ترتيبه إياها»، وهي عمليات تكاد تكون متطابقة في صورة تامة لمسار العمل الفني، كما يحدده النقد أو الفنانون أنفسهم. لا بل يجد الجرجاني في تمكن الفنانين من ضروب التخير والتدبر أساساً ينسب إليه الفضل والمزية في ما بينهم، أي ما يجعل هذا الفنان «يهتدي» إلى غير ما اهتدى أو ما حصل لصاحبه، بحيث «جاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب».

لم يكتب الجرجاني مقالة في النقد الفني إلاّ أنه توصل في مدار بحثه إلى مقاربات ومقارنات وإضاءات شديدة القيمة، منها وصفه للنظم بمثابة «مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له، حتى رآها في مكان واحد». وهو قول لا يخلو من جمال، ولا من دقة (أشبه بمبدأ الصورة الفوتوغرافية التي تمكننا من رؤية الأشياء المتباعدة الأمكنة... في مكان واحد)، ولا من حصافة نقدية. ففي هذا القول يشير الجرجاني ولو في صورة لماحة إلى مبدأ «تقعر المرآة»، أي إلى كونها مسطحة وعاكسة على رغم ذلك لأشياء متباعدة. وهو مبدأ لا نتحقق منه في الصورة الفوتوغرافية فقط، كما أسلفنا القول، بل في اللوحة الفنية أيضاً: فهي سطح ذو بعدين، إلاّ أنها قابلة بفعل الخداع البصري (أو الوهم المنظوري)، أن ترينا الاشياء المتباعدة... متقاربة. كما نتحقق من صلاحية هذا المبدأ في النظر الحديث إلى «النص»: فهو لا يعتبر إملاء أو إنشاء لضمير الكاتب، بل الجمع الذي يتسم بقدر من العمليات التنصيصية التي تجمع بين المتباعدات فتقربها، أو تحولها أيضاً.

يعدد الجرجاني إذن العمليات الفنية المتعاقبة، كما ينتهي أيضاً إلى تبين مؤداها، فيميز بين الجيد والأجود، بين ما يتحقق حسنه من «الوفرة» وما يتحقق من «القوة المركزة»: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة (أي القوة) حتى تستوفي القطعة (. . .). ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة».

تطرق الجرجاني في ثنايا كتابيه المذكورين إلى عمليات الفن على أنها عمليات «نظم» مثل الكلام. كما أشار إلى عدد من الأجناس الفنية المعروفة في زمنه (النسيج والوشي والنقش وخلافها)، لا بل توصل أيضاً إلى الحديث عن «فن تنزيهي»، أي ممتنع عن التشبيه والمحاكاة، إذ يقول: «(. . .) كمن نضد (أي جمع) أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلاّ أن تكون مجموعة في رأي العين»؛ وهو، على ما نتبين، تعريف بسيط ولكن شديد التعيين: الامتناع عن فن «تجيء له منه هيئة أو صورة».

2. التوحيدي: الصناعة استملاء وإملاء

يسمي التوحيدي الوراقة «حرفة الشؤم» إلاّ أنها مكنته، بالإضافة إلى طول اطلاعه على الكتب المؤلفة والمترجمة، من مقاربة هذا الصنيع الفني، ومن اجتماع أطراف الفنون بين يديه، وهو ما نتبينه في صورة جلية في رسالته الشهيرة في علم الكتابة.

لهذه الرسالة قيمتها التاريخية، فهي من أقدم ما ألف في العربية في هذا النطاق. إلاّ أننا لن نتوقف عندها، فهي معروفة ولا تحتاج لتقديم أو عرض، بالإضافة إلى كونها لا تذهب بعيداً في تبين الحسن والجودة في الصناعات الفنية. ونحن لا نمسك عنها، من ناحية أخرى، إلاّ بعد وقوعنا، في نبذات متفرقة من كتب التوحيدي الأخرى، على آراء وتحاليل أشد قيمة وعمقاً، قلما حظيت بعناية الدارسين.

فما أثار انتباهنا في كتب التوحيدي يتعدى تاريخه للخطوط، أو وصفه التفصيلي لاكتسابها عند المبتدئين، أو ما قاله فيها الشعراء والمتأدبون، ليطاول مجموع نظرته الفنية. فكتبه تحفل بآراء تعود له أو لمن أخذ عنهم (من أمثال: أبو سليمان السجستاني، أبو سعيد السيرافي. . .)، نتبين فيها الفن في نسق تفكري عام.

يثير التوحيدي في كتابه «الهوامل والشوامل» السؤال: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟(. . .) أهذه كلها من آثار الطبيعة، أهي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث وطريق البطل؟».

انه السؤال الفلسفي الذي يبني في كيفية طرحه قاعدة لاشتغاله الفكري: لا يجوز بل لا يعقل أن تكون أمور الفن «خالية من العلل»، أي تكون ضرباً من الهذر، أي غير قابلة للفهم والتعليل. هي بدورها تستحق خطاباً فلسفياً يناسبها، لا خطاباً ثانوياً، بل ما يميز الصنيع الفني في صورة بدئية في الكون ومع الموجودات. فيجد التوحيدي أن «الأيدي»، على أنها «لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها»، هي إحدى الخصال الثلاث التي امتاز فيها الإنسان عن الحيوان.

الفن صنيع إنساني ومنتوج يدوي، حرفي، ولكن من أين يتأتى للإنسان مثل هذا الصنيع؟ أهو صنيع إبداع، والله هو «الخالق»؟ أهو صنيع تصوير، والله هو «المصور»؟

ليس الأمر بهذه البداهة أبداً، إذ كان على التوحيدي وعلى من أخذ عنهم أن يفسروا اندراج هذا الصنيع الإنساني، طبيعته ومآله، في منظومة المعتقد الإسلامي. نجد التوحيدي يقسم الكون إلى عالمين: علوي وسفلي، روحاني وجسماني: «إنما هذا الذي لحقنا في العالم السفلي حكاية ذلك العالم العلوي. . .». إلاّ أن هذا التشابه - الظاهري على ما سنتبين - لا يخفي حقيقة اتصال هذين العالمين، وهو اتصال الناتج (العالم السفلي) بمصدره، ذلك «أن الأشياء بأسرها مصيرها إلى الله الحق، لأن مصدرها من الله الحق». عالمان، اذن، متصلان تكويناً ومآلاً، من دون أن يعني هذا تطابقهما: «لأن ما علا يؤثر ولا يقبل التأثير، وما سفل يتأثر. ألا ترى أن ما علا من الكواكب لا يتصل بشيء دونه، وما سفل منها يتصل بما علا عنه».

العالم السفلي يتبع العالم العلوي، يتلقى تأثيراته، مما يعني أن الاتصال قائم، وأن حركة الأحداث ممكنة بينهما. فما إمكان هذه «الأحداث» وطبيعتها؟ تنقسم الأحداث عند التوحيدي: «بين ما هو على جديلة واحدة (أي على الشاكلة نفسها) معروفة، وبين نادر لا يدوم العهد به، فدل ما ظهر واستمر على ما جاد به ووهب، ودل ما غاب واستتر على ما تفرد به وغلب». الأحداث، إذن، متكررة، معروفة، لنا سابق معرفة بها، أو نادرة. كما أن حدوثها، أي ظهورها واستمرارها، يتأتى من «جوده» بها علينا. ويصل الأمر عند التوحيدي إلى حد أعلى، وهو نكرانه إمكان معرفتنا الكاملة بما

«حدث». فما نسميه معرفتنا لا يعدو كونه «اتفاقاً» وحسب، أما «وجه الحادث المعلوم (فهو) عند الله عز وجل وغيب، فلو ظهر هذا الغيب لبطل الاتفاق، ولو بطل الاتفاق لارتفع الغيب».

يحكم التوحيدي العلاقة بين العالمين، ويجعل العالم السفلي صورة عن العالم العلوي، إلاّ أنها صورة مفعول بها وغير فاعلة: ما تعطيه تتلقاه، وما يحدث فيها هبة علوية. غير أن هذا يعني ان إمكان العلاقة منته بين العالمين، فكيف يفسر، والحالة هذه، حدوث أشياء جديدة، أو ما تنتجه الصناعات مما لا معرفة لنا سابقة به؟ العالم منته، أما الإضافة فممكنة، لا بل «لازمة»، يقرر التوحيدي. فما الإضافة؟

«الإضافة قوة إلهية سرت في الأشياء سرياناً غريزياً قاهراً متملكاً قاسراً، فلا جرم لا ترى حسياً أو عقلياً أو وهمياً أو ظنياً أو علمياً أو عرفياً أو عملياً أو حلمياً أو يقظياً إلاّ والتصاريف سارية فيها، والإضافة حاكمة عليها». العالم منته حتى في ما سيتأتى له، ما سيحدث بفعل قوة سارية فيه، وهو ما يعطيه التوحيدي اسماً آخر، هو «التمكين»، أي تمكين الموجودات من التغير، «بقدر ما للأشياء من القبول والاستحالة والانفعال والمواتاة، إما على التمام وإما على النقصان». أي ان قابليات الأشياء موجودة فيها، تبعاً لما تحتمله طبيعتها، على أن تتحقق هذه القابليات، هذه الإضافات، وفق سبيلين: التمام أو النقصان. نتبين إذن صورة عالم سفلي متكون من أجرام واحدة منتهية، إلاّ أن لها قابليات في التشكل نابعة من طبيعتها نفسها، وقد تكون تشكلات تامة أو ناقصة.

العالم السفلي صادر عن العالم العلوي بفعل التكون والخلق الربانيين، فكيف للصناعات أن تحدث وأن تنتج ما تنتجه، ومن أين يتأتى لها أن تعطي لهذه المنتجات هذه الصور أو غيرها؟ يمكننا التحدث في ذلك عن ثلاث مراحل: مرحلة الخلق والتكون، ومرحلة الصناعات ومرحلة المآل. وهو ما يجيب عنه التوحيدي عند توقفه للإجابة عن سؤال متصل بالآية الكريمة: ﴿هو الأول والاخير والظاهر والباطن﴾: «الإشارة في «الأول» إلى ما بدأ الله به من الإبداع والتصوير، والإبراز والتكوين»، وهي المرحلة الأولى. هو البادىء المبدع والمصور الذي جعل الأشياء تتخذ هذه التكوينات البارزة، و«ظهرت آثاره في صفحات العالم وأجزائه، وحواشيه وأثنائه».

العالم السفلي هو مجموع آثار الله (على أن نتبين لاحقاً طبيعة هذه «الآثار»)، التي لا يلبث أن «يوكلها» لقوة إلهية هي الطبيعة، التي يستعيد التوحيدي لوصفها قولاً لأبي النفيس: «أنا (الحديث للطبيعة) قوة من قوى الباري، موكلة بهذه الأجسام المسخرة

حتى أتبصر فيها». الطبيعة إذن نطاق وقوة في آن، أي مرجع (على أن العالم العلوي هو المصدر) وفعالية (أي إمكان الحدوث والصناعة): «الطبيعة ينبوع الصناعات» من جهة، و«قوة إلهية سارية في الأشياء، واصلة إليها» من جهة ثانية. الثبات والإمكان فيها، إذن، والديمومة والتنوع.

يستعيد التوحيدي إذن حقيقة المرحلة الأولى بين العالمين العلوي والسفلي، ليطبقها من جديد في المرحلة الثانية، التي تتفرع إلى علاقة بين الطبيعة (الإلهية) والصناعة (الإنسانية)، وهو ما يميزه في أمرين: مكانة الرتبة (حيث ان «الطبيعة فوق الصناعة»)، وتحكم الأولى بالثانية (حيث ان «الصناعة تتشبه بالطبيعة ولا تكمل»). الطبيعة هي الينبوع، و«لم يجز أن تكون مستعلية عليها»، كما أن عمل الصناعات لا يتعدى عمل «الاستخراج»، «لأن الصناعة بشرية مستخرجة من الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوة بشرية أن تنال قوة إلهية بالمساواة». هذا ما قال به التوحيدي نقلاً عن مسكويه، إلاّ أنه يعرض كذلك لرأي أبي سليمان المغاير، الذي يقول ان الطبيعة تحتاج إلى الصناعة في بعض المواضع، مثل الصناعة الموسيقية، بعد ملاحظته وجود طرف ثالث في هذه العلاقة التي كانت ثنائية حتى هذا الحد، وهو النفس: فقد «صح، عند أبي سليمان، أن الطبيعة مرتبتها دون النفس، تقبل آثارها وتتمثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها».

الطبيعة جميلة في ذاتها، إلا أن النفس هي التي تتذوقها وتتبين سمات جمالها، فكيف للصانع أن يقتفي الطبيعة إذا كانت صورة الجمال ماثلة في نفسه؟ ينشئ التوحيدي علاقة من «الاقتفاء» بين الطبيعة والنفس (أي أن الأولى تقتفي الثانية)، تنضاف إلى العلاقة الأولى (أي اقتفاء الصناعة للطبيعة)، «لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة في اقتفائها إياها كنسب الطبيعة إلى النفس في اقتفائها إياها».

الصناعة، إذن، «تستخرج» جمال الطبيعة (أو «تمليه» الطبيعة عليها)، كما أن النفس بعد أن تأتت لها صورة ومقادير للحسن، تحقق بواسطة الصناعة «الحادثة» ما من شأنها «استملاء ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها» و«استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي» (حسب عبارة أبي سليمان).

الصناعة الحادثة استملاء وإملاء (بما تشيره هذه العملية إلى المرجعية القرآنية الكريمة، اللغوية، التي هي في أساس هذه الجمالية)، واستكمال وكمال الصناعة الفنية واستملاء، أي استقراء أيضاً لـ «آثار» الله، وهي إملاء أيضاً؛ أي أن لها قوة استثارة

الحسن في متلقيها. وهي استكمال، أي تديم جماله بأشياء أخرى، إلاّ أنها تطلب «الكمال» في ما تقدمه، من الصناعات.

بات لصناعات الفن نطاقها، إذا جاز القول، ولكن المعين المصدر والمآل في آن. لصناعات الفن أحكامها الجمالية (مثل الكمال، أو التمام، أو التناسب بين أجزائه) ومقتضياته الخصوصية، أي حركة ذهابه وإيابه بين الطبيعة والنفس، ولكن دائماً وفق علاقة تعينه وتحدده في نقطة الانطلاق كما في نقطة الوصول. غير أن هذه الحركة تقوم، في واقع أية صناعة، بين «الأجرام»، أي «آثاره» في الطبيعة، وبين «الصور»، أي الأجسام والهيئات التي تنتهي إليها. لكن هذه «الآثار» تبرزه وتخفيه في آن: «فإذا طلب من جهة الحس وجد محجوباً، واذا لُحظ من جهة العقل وجد بارزاً».

الصانع لا يقوى على طلب الله حسياً وإلاّ بطل الغيب، بل عقلياً وحسب. أي أن «الناظر» إلى شيء بات، عند التوحيدي، «كالناظر من مكانين». كيف للصناعة الفنية أن تكون في هذه الحالة غير صناعة حسية وعقلية في آن معاً: الحس بما لها من قدرة على التقاطه وتحسسه وملاحظته، والعقل بما له من قدرة على فهمه! ألا نجد في وضعية «الناظر من مكانين» مقاربة جمالية لما عرفه تزويق الكتب (المنمنمة): أي الإمكان الحسي (التصوير الدقيق) والإمكان العقلي (أي حقيقة الأشياء الظنية، مثل صورة القارب في إحدى فروقات الواسطي، حيث نرى القارب على ما هو في حقيقته حتى في جهته غير الظاهرة للمصور، حيث يقف لتصوير القارب).

هي، إذن، محصول رؤية مزدوجة: رؤية العين ورؤية العقل. هذا ما يقوله التوحيدي على لسان أبي سليمان في إحدى رسائله: «اعلم ان الناظر في هذا الكتاب رجلان: رجل ينظر إلى الاشياء ورجل ينظر في الأشياء. فالأول يحار فيها لأن صورها وأشكالها ومخاطيطها تستفرغ ذهنه وتستملك حسه (...)، وأما الناظر في الأشياء فإنه يتأنى في نظره، وتأنيه يبعث على التصفح البالغ، والتصفح البالغ يؤديه إلى تمييز الصحيح من السقيم».

ثم لا يلبث أن يضيف: «أما اللبيب صاحب الحزم المصيب فهو الذي ينظر إلى العالم نظراً بالغاً صحيحاً تاماً ولا يعكسه عما هو به، ولا ينكسه إلى ما ليس عليه». فالنظر إلى الأشياء، إلى الموجودات، إذا اكتفى بالحس، أي بالملاحظة البصرية الفيزيائية، فلن يكتنه حقيقتها أبداً، بل شيئاً منها وحسب وعدداً من الأوهام. أي أن النظر يحتاج أيضاً إلى العقل، إلى التبصر، وإلى «التصفح البالغ» لاستدراك المعاني.

لهذا يمتنع الناظر عن «عكس» (أي نقل) العالم «عما هو به» (وفي هذا إشارة واضحة لمنع التصوير التشبيهي)، إلاّ أن الحد هذا يستكمله التوحيدي مشيراً إلى أن غرض الفن سام، منزه («ولا ينكسه إلى ما ليس عليه»). الصنيع الفني إنساني، مشترك بين الحسي والعقلي، لا ينقل العالم على ما هو عليه، بل يسمو به: «إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ما له رسم في الكون، وأثر في الحس، وبيان في العيان».

مصير الصناعة الفنية ومآلها - وهذا غرض المرحلة الثالثة - هو إنجاز صناعة «تحقق التوحيد وتدل على الواحد، وتدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته والقيام بحقوقه والمصير إلى كنفه». ولكن كيف يتحقق السمو هذا؟ في غير مجال يتحدث التوحيدي، بلسانه أو بلسان مسكويه، عن العلاقة بين «العلوي» و«السفلي» عبر الصناعة، على أن «المشابهة موجودة» و«النسبة قائمة»؛ أو عن علاقة «التشبيه والتقريب» التي تطلبها القوة البشرية في سعيها إلى القوة الإلهية. وهذه العلاقات بمجموعها ترسم حكاية «التسامي» أو «التوق» أو «النشدان» التي تطلبها هذه الصناعات في سعيها نحو «الواحد» من دون أي لبس ممكن حول طبيعة هذه الصناعات، أي أنها تبقى بشرية ولو أنها تتقرب أو تتشبه بصوره وجماله.

بهذا المعنى ينفي التوحيدي تسمية هذه الصناعات بـ «الإبداع» والصانع بـ «المبدع»، حتى حين تقوى على إجراء تعديلات في الأشياء، مثل اللصق والإضافة والفصل: «فإن هذه العلاقات والإمارات (أي اللصق وغيرها) كلها موجودة في الأشياء التي تعلقت بالإبداع، فلم يجز أن ينعت بها المبدع، ولو جاز هذا لكان داخلاً فيها، وموجوداً بها، وهذا بعيد جداً».

الصنيع الفني بشري يتقيد أو يمتثل لما نهى عنه الله، وينشئ صوره ناظراً إليها من مكانين، من جهة الحس كما من جهة العقل، عاملاً على تقريبها أو مشابهتها، أو نسبتها إلى العالم الروحي، من دون أن يتوهم الصانع أبداً إمكان قدرته على الإبداع: «وإنما حركة الإبداع مشار بها إلى مقوِّم الأشياء بلا كلفة فاعل ولا معاناة صانع»، أي بخلاف الصانع الذي يقوم عمله على «التصرف» بالأشياء، جاهداً وعاملاً - أي بمعاناة - على «إصابة المقادير». فـ «الأمور موزونة، عند التوحيدي، والصناعات متنهية».

3. ابن الهيثم: المبصرات «الفنية»

توقفنا في القراءة، هذه المرة، عند كتاب «تنقيح المناظر لذوي الأبصار والبصائر»

لكمال الدين أبي الحسن الفارسي، لا بل عند قسم منه وحسب. فالكتاب شرح وإيضاح لكتاب «المناظر» للحسن بن الهيثم (ـ 430 هـ)، وإضافة عليه، قام بها الفارسي الذي لا نعرف من أخباره الشيء الكثير، سوى كونه عاش في أواخر القرن السادس وأوائل السابع الهجري، على ما يذكر في مقدمة كتابه.

يمكن إدراج القسم الأعظم من مباحث هذا الكتاب في «علم البصريات»، وهو ما لا نريد تناوله في هذا السياق، وقد سبقنا إلى ذلك غير باحث عربي من أمثال: مصطفى نظيف وعبد الحميد صبره ومحمود مختار وغيرهم في غير كتاب ومقالة. شئنا التوقف وحسب أمام قسم وحسب من هذه المباحث، وهو «معاني المبصرات» الذي لم يخصه الباحثون المذكورون بالعناية اللازمة. فما مبعث اهتمامنا هذا؟

انشغل الفارسي في كتابه بـ «تحقيق أمر المناظر» و«تبيين كيفية إدراك البصر للصور»، وهو ما يجعله في مرتبة العلم، «علم المنظار». ووجدنا ان توقفه عند «معاني المبصرات»، ومنها خصوصاً تبيين «الحسن» أو «القبح» في المناظر، أدى به إلى معالجة مسألة «الشكل» من ناحية فنية، وإلى مقاربة «جمالية» له أيضاً.

يميز الفارسي منذ عنوان الكتاب بين «الإبصار» و«البصائر»، لا بل يوحي التقابل في العنوان بأن الكتاب يجيب عن هاتين الحاجتين. غير أن قراءة الكتاب لا تفي بالغرض تماماً، إذ انه يخص القسم الأغلب منه لعمل البصر، لا البصيرة. لكن هذا النقص لا يمنعه من الوقوف على التقابل بين العمليتين منذ مقدمة كتابه، إذ يجعل «البصر من الظاهرة كالبصيرة من الباطنة»، كما «أمد (الله) الأولى (أي الظاهرة) بما أفاض عليها من أنوار الجواهر المجردة الروحانية». فالله هو خالق الوجود ومنظمه، فيسبغ على جواهره شيئاً من طبيعته، وهو إشراق الضوء للجواهر الجسمانية وفيض النور على الجواهر الروحانية. والله، لذلك، منح الإنسان قوى خاصة بكل نوع من الجواهر (البصر للجسمانيات والبصيرة للروحانيات)، أي ما يمكنه من أن «يلج ملكوت السموات والأرض»، لا بل «جلى (الله) لهما صور الملك والملكوت في أحسن تقويم».

هذا التصور الديني للكون وموجوداته يودي بالفارسي إلى الوقوف عند علمين: «العلم الإلهي»، ثم «معرفة النفس»، و«التي هي كالمرقاة إليه والمدرجة للتسور عليه». ومن عرف نفسه عرف ربه، ومنها معرفة النفس لمشاعرها الظاهرة وكيفية إدراكها وحال مدركاتها. كما يودي به هذا الفكر الترتيبي إلى إيجاد قاعدة دينية لـ «علم المنظار»: هو «علم يعلم منه أحوال حاسة البصر من جهة ما يشعر بمحسوساتها مطلقاً، والإبصار: هو

إدراك النفس - باستعمال حاسة البصر حالة الاستعمال - ما من شأنها (الحاسة) إدراكه، فالبصر كالمادة له، وصور مدركاته من الموجودات الخارجية الحاصلة فيه ومنه كالصورة، وغايته تحقق أنحاء حصول تلك الصور التي تسمى معاني المبصرات».

يتناول الفارسي باستفاضة مسائل عديدة متصلة بـ «علم البصريات» (وصف حاسة البصر، وكيفية إدراك البصر لصورة المبصر. . .)، من خلال معانيه، وتصفح أحوال المبصرات. ويعنينا، كما أسلفنا القول، من كتابه ما خص به «إدراك معاني المبصرات».

للمبصرات معان تنقسم إلى 22 قسماً، وهي: الضوء، اللون، البعد، الوضع، التجسيم، الشكل، العظم، التفرق، الاتصال، العدد، الحركة، التكون، الحشوية، الملاسة، الشفيف، الكثافة، الظل، الظلمة، الحسن، القبح، التشابه والاختلاف.

انتقل الفارسي إذن من دراسة البصر إلى المبصرات، متوقفاً أمام ما يعتورها من «أحوال»، محصياً لها 22 قسماً. ان لائحة الأحوال المذكورة أعلاه قابلة للنقاش طبعاً، ويمكننا ملاحظة غير أمر فيها: لم يتوقف الفارسي عند نوع أو أنواع عديدة من أحوال المبصرات (مثل المبصرات الفنية) بل عند أحوالها كلها، وهو ما جعل لائحته وفيرة، إذ كان عليه ان يتبين أحوال المبصرات المسطحة (مثل حالات البعد والوضع وخلافها)، وأحوال المبصرات المجسمة (مثل التجسيم والعظم وخلافها)، وأحوال هذه المبصرات، سواء أكانت مسطحة أم مجسمة، في ما يتصل بعددها أو حركتها. نسوق هذه الملاحظة للقول اننا قادرون على انتقاء عدد من مسميات الفارسي هذه لتناسب أحوال المبصرات الفنية وحدها من دون غيرها من المبصرات، مثل: الضوء، اللون، البعد، الوضع، التجسيم (في حال المنحوتات أو النقش النافر. . .)، والشكل وغيرها.

غير أن قائمة الأحوال هذه تجمع، على ما بدا لنا، بين مستويات مختلفة، منها ما يتصل بـ «طبيعة» المبصرات (التكون، الحشوية، الكثافة. . .)، ومنها ما يعتور هذه الطبيعة نفسها من أحوال بصرية تبعاً لمكان وجود المبصرات (الوضع، الظل. . .)، أو لِعددها أو لاتصالها بغيرها، ومنها أيضاً ما يتصل بـ «استحساننا» (أو «استقباحنا») لهذه المبصرات. أي أن هذه اللائحة ليست متساوية ابداً، لا بل يمكن إيجاد ثلاثة مستويات فيها: «طبيعة» المبصرات بنفسها، أحوالها تبعاً لوجودها وكيفية تلقينا لها. إلى هذا نجد ان الفارسي يورد في قائمته الحالة ونقيضها (مثل الاتصال والتفرق، أو التشابه والاختلاف وغيرها)، على أنهما حالتان، إذ كان بإمكانه الاكتفاء بواحدة منها وحسب (فليس بإمكان المبصر أن يكون متشابهاً ومختلفاً، متصلاً ومتفرقاً، في الحالة نفسها).

إذا كانت ملاحظاتنا هذه تميل إلى قدر من التجريد فإن الفارسي مال إلى قدر أوسع من التفريع والتعيين، فلا يعدد المعاني المذكورة بل يجد أن من المعاني ما «توجد غيرها، فهي تدخل تحت بعض هذه المعاني كالترتيب الذي يدخل تحت الوضع، وكالكتابة والنقوش التي تدخل تحت الترتيب والشكل، وكالاستقامة والانحناء والتحديب والتقعير التي هي من الشكل...». ميل إلى التفريع، إذن، إذ يجعل الكتابة والنقوش، وفقاً لمثاله، تندرج تحت قائمة «الشكل» وتحت بند فرعي هو الترتيب في قائمة «الوضع». غير أننا نجد أن هذا التفريع لا يصل إلى ترتيب، له درجة كبرى من المعقولية: فالاستقامة والانحناء والتحديب يمكن أن تندرج بدورها تحت بند الكتابة والنقوش، إلى غير ذلك من التشاركات الممكنة.

ما نريد قوله في هذا المجال هو ان تعيين الفارسي لمعاني المبصرات، على رغم ايجابية بعض تعييناته وصلاحيتها، يشكو من تبلبل في المستويات التي يتعرض لها، وهو لا يلبث أن يستدركه حين يتوصل في كتابه إلى تبين معنى «الحسن» في المبصرات. فهو يسمي «الحسن» مقصداً مثل غيره، إلاّ أنه مؤداها أيضاً: فـ «الشكل» يفعل «الحسن» ويؤدي إليه، و«التشابه» كذلك، كما «الاختلاف»... لهذا نقول بعد الفارسي: «ان كل واحد منها (أحوال المبصرات) يفعل بانفراده نوعاً من الحسن، ويفعل عند الاقتران ببعض نوعاً آخر، وصور المبصرات مركبة من تلك المعاني، ويدركها البصر، فهو يدرك الحسن من إدراكه لها منفردة ومقترنة»، ملاحظين الفارق بين ما يمكن تسميته بـ «الأسباب» (المبصرات في أحوالها) وما تسببه من حسن على أنه «النتيجة».

ونؤكد على هذا الفارق، لا لتبيان البلبلة المفهومية في نظام الفارسي المقترح، بل لمعرفة الفاصل لا بل القطيعة بين عالمين، بل بين علمين: عالم البصر وما يلاحظه في صورة فيزيائية من أحوال تصيب المبصرات، وعالم البصيرة وما يستحسنه (أو يستقبحه) في صورة لحظية أو بعد التأمل من جمال في هذه الأحوال. حاسة البصر هي التي تدرك في الحالتين، غير أن مؤدى حركتها مختلف: يسجل أو يتذوق (أو «يؤثر في النفس استحسان الصورة المستحسنة»، حسب عبارة الفارسي). وإذا كان الفارسي يتحدث، عند تعرضه لمعاني المبصرات، عن كيفية «إدراك» البصر لهذا المعنى أو ذاك، فإنه يتحدث عند تعرضه لمعنيي «الحسن» و«القبح» عن «فعل» معاني المبصرات على البصر.

وإذا كان الفارسي يتعرض في غالب كتابه، أو يختار من المبصرات الأجسام أو البصر، من دون المبصرات الفنية، فإنه يستحسن التوقف عند أمثلة فنية (نقش وكتابة)

عند حديثه عن «الحسن»: «وكذلك قد تكون في الصور المستحسنة معان لطيفة من أجلها كانت الصورة مستحسنة، كالنقوش والتخطيط والترتيب الدقيقة»، أو «إن النقوش إنما تستحسن من الترتيب إذا لم تعتبر ألوانها»، أو «وكذا الكتابة المستحسنة إنما تستحسن للترتيب، لأن حسن الخط إنما هو من تقويم أشكال الحروف، وتأليف بعضها ببعض، فإن لم يكن الترتيب منتظماً متناسباً لا يوجد حسن الخط، وإن كانت أشكال حروفها صحيحة مفهومة، وقد يستحسن الخط إذا كان تأليفه منتظماً، وإن لم تكن حروفه في غاية التقويم»، أو «وكذا النقوش، وحروف الكتابة لو كانت أجزاؤها متساوية لكانت قبيحة، فإن أطراف الخطوط وأواخر التعريفات إنما تحسن إذا كانت مستدقة، وأدق من بقية الحروف»، أو «وكذلك النقوش والألوان المشرقة الرائقة إذا انتظمت على ترتيب متشاكل كانت أحسن»، إلى غير ذلك من الأمثلة الفنية.

سقنا هذا العدد من الشواهد لأننا وجدنا فيها (كما عند الجرجاني) وقفات لمعاينة منتجات الفن الإسلامي وتذوقه: الخط والنقش تحديداً. نجد عدداً من الصفات «المستحسنة» الوجود في الأعمال الفنية، ومنها «بل أعلاها»، صفة «الترتيب»: فالفارسي يجد، مثلاً، أن حسن الخط يتحقق من «تقويم أشكال الحروف»، وهو خط غير حسن «إن لم يكن الترتيب منتظماً متناسباً»، حتى لو كانت أشكال حروفها «صحيحة مفهومة». إلاّ أن الترتيب «المتشاكل» - على ما يسميه - الذي يطلبه في الخط والنقوش والألوان، لا يعني التساوي بالضرورة. فهو يطلب في الخط الحسن تبايناً في الحجم بين قاعدة الخطوط وبين أطرافها وأواخر التعريفات فيها (التي «تحسن إذا كانت مستدقة»).

غير أن خوض الفارسي لهذا المعترك جعله يتبين أمور الذوق على أنها نسبية، فوجد أن تساوي الأجزاء في النقوش عمل مستقبح، ما يؤدي به إلى طلب صفات أخرى في الحسن، هي: «نسبة ونظام ومشاكلة». وينتهي به الأمر إلى إقرار أن الحسن أو الوقوف على وجوهه ومعانيه الجزئية في أحوال المبصرات لا يتحقق إلاّ باقتران هذه المعاني على نسبة ونظام ومشاكلة (أي مشابهة). فما هذه المعايير؟

لا يفيدنا الفارسي في عرض مراده من هذه المعايير، ولا يستفيض في شرحها، إذ انه يحدثنا بعد ذلك مباشرة عن «التناسب» و«الائتلاف»، على أنهما أساسا تقويم الحسن: فإذا كان التناسب يتأتى من طلب النسبة، والائتلاف من المشاكلة، فإنه لا يشرح لنا مؤدى «النظام» الجمالي. يمكننا الوقوف طبعاً على المثلث الجمالي في ما يعرضه الفارسي، وتكون قاعدته النظام (اعتماد نظام، نسق، طراز، كما في الخط أو

الرقش) وطرفاه التناسب والائتلاف. فعدم اعتماد النظام في عمل فني يؤدي إلى فوضى، إلى تبعثر، وهو ما يستقبحه الفارسي. كما ان عدم الائتلاف مستقبح هو الآخر (ولكن من دون أن يطيل الفارسي الشرح عنه)، مثل عدم التناسب. يعدد أو يطلب الفارسي عدداً من المقاييس، إلاّ أن أمثلته تتركز على طلب التناسب بين أجزاء العمل، «وذلك ان الصور المركبة المتألفة من أعضاء مختلفة وأوضاع مختلفة واتصال واقتران يحصل في كل منها عدة من المعاني الجزئية، وليس جميعها يكون متناسباً»، فإذا كانت «سعة الوجه مناسبة لمقادير أعضاء الوجه كانت مستحسنة»، إلى غير ذلك من الأمثلة. وينتهي الأمر بالفارسي إلى طلب «التناسب» على أنه أسمى وأقوى هذه المعايير: «وإذا استقريت الصور المستحسنة من جميع أنواع المبصرات وجدت التناسب يفعل فيها من الحسن ما ليس يفعله كل من المعاني الجزئية لا منفردة ولا مقترنة».

ان النتيجة التي انتهى إليها الفارسي («التناسب» قاعدة الحسن) ليست مفاجئة ولا غريبة، ولا تصدر عن عقل علمي رياضي، بل عن معتقد وسلوكات وجدت في الفن صورة عن عالم متوازن.

الصورة التي يرى فيها الفارسي إلى الكون صورة عالم مرتب «من الفلك الأعلى إلى بسط الأرض»، وهو عالم محسوب في ترتيبه، حتى ان فيه «أجراماً منضودة بعضها فوق بعض»: فالله «أبدع» هذا الكون، وأتت صورة إبداعه مرتبة، محسوبة الأحجام، حيث أنه «قدر كل شيء بحكمته تقديراً». يرسم الفارسي هذا العالم المحسوب لأنه من ممارسي «العلوم التعليمية» (أي العاملين بالرياضيات وعلم الفك المبني على البراهين الهندسية) من دون شك، إلاّ أن تصويره لهذا العالم المرتب والمتوازن يصدر أيضاً عن «أساس هندسي» نجده ماثلاً في العقيدة الإسلامية أو في المنجزات الإسلامية نفسها. فالمجال لا يتسع هنا (عدا أنه يتعدى مراد قولنا) لتبيان ما في الإسلام من «طابع هندسي» (وجهة القبلة...)، وفي فنونه، ولا سيما الزخرفية، أو حتى في كتابته النثرية مثل المقامة. وهو الحكم الذي انتهى إليه ابن خلدون بدوره: «وإنما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها فهو أنسب عند النفس وأشد ملاءمة لها، فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك هو معنى الجمال والحسن».

«إخوان الصفاء»:

صناعة الزينة والجمال

بادر أحمد تيمور في العقود الأولى من هذا القرن إلى كتابة مقالات في مجلة «الهلال»، طلب منها التثبت من وجود «صناعات راقية» في العهود الإسلامية، لا تقل شأناً عما كان يتناوله في هذه المجلة وغيرها غير كاتب، مثل سلامه موسى المصري أو عبد الفتاح عبادة العراقي وغيرهما، عن بدائع الفنون الجميلة الأوروبية[1]. وهو سعي قام به بعده غير كاتب عربي، من زكي محمد حسن حتى عفيف بهنسي، وهو استخراج ما في كتابات القدماء من شواهد ومقالات عما انتهوا إلى تسميته، بعد المستشرقين، بـ«الفن الإسلامي».

وإذا كان هذا المسعى أنار ظلمات في هذا المتن الكتابي القديم، فإن هذه الإنارات ما خلت من البلبلة الضوئية، وما جنحت بها إلى الكتابة التاريخية والتأويلية السليمة. فاستخراج الشواهد والمقالات من «التراث»[2] لا يختلف، فيما لو أمعنا النظر والمقارنة، عما شهدناه في الميدان نفسه، ولكن في ميادين الآثار والمكتشفات الفنية: قطعٌ ونتف وبقايا يراد لها أن تقيم في تقطعها مساراً تاريخياً متصلاً ومحكم الأسباب.

ولقد سلك الكتاب العرب، إثر المستشرقين، هذا السبيل محكومين بعدة عوامل متضافرة، منها قلة المواد المتوافرة عن هذا التراث الفني، وضعف الحاسة التاريخية والأدوات التحليلية المناسبة، ومنها خصوصاً هذا النظر التأويلي الذي لا يوفر لمواد هذا التراث نظرة تناسب نسقه التأليفي المخصوص، ولا طريقته المخصوصة في التعيين: فكم غفلت عيونٌ عن ملاحظة أمور وأمور في هذا المتن من دون أن يرقى إليها أي شك في أنها تقع في هذا الكلام الذي تتجاهله على ما يستحسن البحث فيه عن المعاني والموجودات التي تطلبها!

«رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء» واحدة من هذه المواد الغنية بحمولاتها الفنية

والجمالية، إلا أنها شغلت الباحثين العرب والأجانب في ميادين أخرى تتصل باعتقادات هذه الجماعة أو بنزوعاتها المذهبية.

قضيتان شغلتا الدارسين في كتابات «إخوان الصفاء»: التحقق من هويتهم الدينية، المذهبية والفلسفية، والتحقق من نصوصهم، بين تواريخ كتابتها وأسماء مؤلفيها. ويمكننا القول ان التحقيق في هاتين المسألتين بلغ شأواً متقدماً، ولا سيما في القضية الأولى: فغير دارس يرجح القول في أن «إخوان الصفاء» ينتسبون إلى المذهب الإسماعيلي، منذ أن دافع المستشرق إيفانوف (Ivanov) عن هذه الفكرة في العام 1933[3]. ودافع الكاتب عارف تامر، بخلاف العديدين من الكتاب العرب، مثل طه حسين وزكي باشا وعمر فروخ وغيرهم، عن هذه الفكرة وأكد على نسب «إخوان الصفاء» الإسماعيلي[4]. كما جلب تامر شواهد أخرى، إسماعيلية المصدر، للدفاع عن النسب هذا في كتابه «حقيقة إخوان الصفاء وخلان الوفاء»، وهو ما يجمله في القول التالي: «بينت فيهما (في بحثيه الأولين) بأدلة قاطعة وبراهين دامغة مستقاة من كتاب «رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء» نفسه، ومن «الرسالة الجامعة» وغيرها انتساب هؤلاء الحكماء المبرزين إلى «الإسماعيلية» وصلتهم الوثيقة بها، وقدمهم بالانتساب إليها، وعراقة أصلهم بمعرفة أصولها وتعاليمها، واعتبارهم من المؤسسين لهذه الرسالة الفلسفية (. . .). أما الآن فنعود إلى معالجة الموضوع نفسه على ضوء مصادر إسماعيلية جديدة»[5].

كما توصل عدد من الدارسين، مثل كازانوفا (Cazanova)، ومركيه (Yves Marquet)، إلى تحقيقات لافتة في تواريخ وضع الرسائل، وفقاً لحسابات استقوها من كتابات «الإخوان»، وخلصوا منها، مثلما فعل مركيه في تقديمه للإخوان في «الموسوعة الإسلامية» إلى أن تواريخ كتابة «الرسائل» تعود إلى مرحلة واقعة بين 909 م. و965 م. على الأكثر[6]. كما توقف الدارسون عند مسائل عديدة في فكر «الإخوان»: درس مركيه في بحث منشور في العام 1966 علاقات السبئيين بإخوان الصفاء[7]؛ كما درس أيضاً في عدد آخر من المجلة نفسها، صلات «الإخوان» بجابر بن حيان[8]. كما خص محمد أركون «الجماعة» ببعض المعالجة في كتابه «نزعة الأنسنة في الفكر العربي – جيل مسكويه والتوحيدي»، وتساءل: «هل ينبغي أن نرى فيها (الدعاية الإسماعيلية) محاولة لتجاوز كلا الطرفين، السني والشيعي، وكذلك تجاوز المعطيات التاريخية المحضة للمناقشة، عن طريق رفع الدين المشكّل أساساً من أجل العامة، إلى مستوى أعلى، أي إلى مستوى الحكمة الخاصة بالنخبة المثقفة؟ وعلى أي حال، وبغض النظر عن المصير التاريخي للحركة الإسماعيلية، فانها قد أدت إلى إدخال موقف جديد حقاً تجاه الدين

(على الأقل كما تجسدت من خلال موسوعة «إخوان الصفاء»)»[9].

ما يعنينا الوقوف عنده هو أن «رسائل» الجماعة توفر لنا، وربما أكثر من غيرها من الكتابات الإسلامية القديمة، نسقاً بيناً ومتتابعاً، نتمكن بواسطته من النظر إلى مفهومات الجمال وتصوراته، بدل «النتف» المنتزعة من هذا الكتاب أو ذاك. يمكننا، بداية، أن نثير السؤال التالي: أتؤلف «الرسائل» في تتابعها نظاماً تأليفياً واحداً، أم هي مجموعة غير منسقة ومتداخلة (أو متكررة) المواد؟

1. تاريخية «الرسائل»

أول ما يشد انتباهنا هو أن المجلدات الأربعة لـ«الرسائل» تتتابع وفق نظام معين، هو نظام «الأقسام»: القسم الرياضي، وقسم الجسمانيات الطبيعيات، وقسم النفسانيات العقليات، وقسم العلوم الناموسية والإلهية والشرعية؛ وأن كل قسم فيها ينقسم إلى عدد من «الرسائل»؛ وأن «الرسالة» الواحدة تنقسم بدورها إلى «فصول»، هي الوحدات التأليفية الأساسية، في نهاية المطاف. ويمكننا القول إن هذه الأقسام الأربعة تنقسم تبعاً لمجلدات أربعة، ويتخذ كل قسم مجلداً بعينه (فيما خلا اختلاف طفيف، وهو أن الرسالة الأولى من القسم الرابع والأخير مدرجة في نهاية المجلد الثالث).

يمكننا أن نلاحظ أيضاً أن للأقسام والرسائل والفصول (في غالبها) عناوين بينة، ذات مبان تعريفية صريحة ودقيقة، مثل هذه، على سبيل المثال: «في العدد»، «في الهندسة»، «اسطرونوميا». كما نتحقق كذلك من أن كل وحدة تأليفية تتسم بنسق ما، متكرر في غالب الأحوال، يبدأ بتوجيه الكلام إلى القارئ (أو السامع): «اعلمْ يا أخي...»، وينتهي بشكر الله. ونتساءل: أيعود هذا البناء التخاطبي إلى ضرورات واقعة في التنشئة والتوجيه، في ما يمكن تسميته بالأدبيات الحزبية، في لغة اليوم؟ أم يعود أيضاً إلى أمور اعتقادية (على ما سنتبين في نهاية دراستنا) تربط الكتابة (وغيرها) دوماً بأساسها القولي، كارتباط العربية بمسألة نزول الكلام القرآني؟

إلى هذا المنحى التخاطبي البين، نتحقق من كون التأليف يتخذ سبيلاً تعريفياً سلساً، فيتعرض لقضايا فلسفية عويصة، ويبسطها بسطاً هيناً يفيد الشرح والإبانة والدعوة، وإن اتخذ أحياناً سبيل اللبوسات البلاغية[10]، على ما يقول «الإخوان»: «ولا تعد هذه الرسالة من ملاعبة الصبيان، ومخارفة الإخوان، إذ عادتنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظاً وعبارات وإشارات، كيلا يخرج بنا عما نحن فيه». وهو سبيل «التقية» الذي سلكه، على ما هو معروف، عدد من الفرق «السرية» في الإسلام.

يخدم هذا المنحى التأليفي أغراض «الدعوة»، أي «تنشئة الكوادر»، كما يقال في لغة اليوم، ومع ذلك نتحقق في «الرسائل» من وجود إشارات ومعلومات تؤكد وجود هذه الجماعة في العراق خصوصاً، وربما في البصرة، على ما انتهى إلى التقدير عدد من المؤرخين: يتم الحديث في أحد الفصول عن مقادير مسح الأراضي المستعملة في العراق (وهي «خمسة مقادير: الأشل والباب والذراع والقبضة والاصبع»)، أو عن عودة أحدهم من بلاد الروم إلى العراق، أو عن بناء المنصور مدينة بغداد، «مدينة السلام»، أو عن اطلاعهم على «كتاب المناظر» للحسن بن الهيثم، أو عن معرفتهم بحصول ترجمة كتاب «المجسطي» إلى العربية (الموضوع عن علم الفلك، لبطليموس اليوناني، والذي نقله إلى العربية في العهد العباسي الحجاج بن مطر)، وغيرها من الإشارات الدالة على الزمن الثقافي لتاريخ وضع «الرسائل». نسوق هذه المعلومات مدركين أن عدداً من المؤرخين دافعوا عن كون كتابة هذه «الرسائل» بدأت في مطالع القرن العاشر الميلادي، وانتهت في العام 980 م. ويدافع مركيه (في مادة «إخوان الصفاء» في «الموسوعة الإسلامية») عن فكرة مفادها أنه انقضى وقت طويل بين مباشرة التأليف في «الرسائل» وبين الانتهاء منها.

كما نقع في مواد «الرسائل» على أوصاف ووضعيات وتصاوير ومشاهد تحيل أو تذكر بما كان عليه البناء، أو العادات، أو السلوكات الاعتقادية، أو الشعائر الدينية، أو السلوكات الفنية المختلفة. فنتحقق في إحدى النبذات من حال الكنائس المسيحية، على سبيل المثال، في بلاد الروم، وإن ورد ذلك في صورة حلم: «ثم رأى، فيما يرى النائم، كأنه في بلاد الروم في كنيسة من كنائس النصارى، وهي مشتعلة بالقناديل، منقوشة بالتصاوير، مملوءة من الصلبان. وإذا هو بين قوم من القسيسين والرهبان عليهم ثياب المسوح، وعلى أوساطهم مناطق من السيور، وبأيديهم مجامر معلقة، وهم يطرحونها ويبخرون فيها القسط [عود هندي] والكندر [ضرب من العلك]، وهم يقرأون كلمات لهم شبيهة بالتسبيح، ويلحنونها ويكررونها، حتى حفظها الرجل من تكرارهم لها».

كما نتحقق في موضع آخر من معرفتهم بالتصاوير المنقوشة على الجدران، والتي تصور أحوالاً جنسية، على ما معروف في المناطق الآسيوية خصوصاً: «وكان مما يداوي ويحتال في إنعاظ آلته أن أمر حتى صور له في بيت الخلوة على الحيطان والسقوف صور الجامع للباه، وكتب بين تلك الصور أخبار المرأة الأليفة وأوصافها في

حالات الجماع، ثم كان يدخل ذلك البيت مع غلمانه وجواريه يخلو ويشرب ويلعب ويلهو وينظر إلى تلك الصور ليستنهض بها آلته». كما نعرف أيضاً أن بعض القصور الأموية حفل بعدد من المنحوتات والتصاوير لرجال ونساء عراة، مثلما نلقى ذلك في قُصير عمرة، أو كما نتأكد من ذلك في الحمامات خصوصاً: فقد ورث العرب المتحضرون، على ما يقول حبيب زيات، فكرة الحمامات عن الروم، «مع كل ما ازدانت به من أقسام ومرافق وحكمة وتدبير وتزويق وتصوير»، وذلك في دمشق خصوصاً[11]. ونقع على أمثلة من ذلك في حمامات الأمويين، ولا سيما ما عُرف منها في قُصير عمرة من صور الخليفة (الوليد بن يزيد على الأرجح) جالساً على عرشه، وتصاوير جدارية أو في بعض الطاقات لنساء ورجال وحيوانات متنوعة، بعضها عار.

كما نقع في موضع آخر من «الرسائل» على وصف أحد القصور، الذي يشبه في أوصافه وتصاويره ما هو معروف عن قصور بادية الشام، كما تفيد هذه النبذة: «فرأى من الرأي الرصين والحكمة أن يبني لهم قصراً على أحكم ما يكون من البنيان، فأفرد لكل واحد منهم مجلساً، وكتب كل علم أراد أن يعلمهم إياه في جوانب ذلك المجلس، وصور فيه كل شيء أراد أن يهذبهم به. ثم أجلسهم في ذلك القصر، وأجلس كل واحد منهم في حصته المعدة له ووكل بهم الخدم والجواري والغلمان، وقال لأولئك الأولاد: انظروا إلى ما صورت لكم بين أيديكم، واقرؤوا ما كتبت فيه من أجلكم، وتأملوا ما بينته لكم، وتفكروا فيها لتعرفوا معانيها، وتصيروا من ذلك حكماء أخيراً فضلاء أبراراً، فأصلكم إلى مجلسي، فتكون من ندمائي مكرمين سعداء، منعمين أبداً، ما بقيت وبقيتم معي. وكان مما كتب لهم في ذلك المجلس من العلوم أن صور في أعلى قبة المجلس صورة الأفلاك، وبيّن كيفية دورانها، وأبراج طلوعاتها، وكذلك الكواكب وحركاتها، وأوضح دلائلها وأحكامها. وصور في صحن المجلس صورة الأرض وأقسام الأقانيم، وخطط الجبال والبحار والبراري والأنهار، وبين حدود البلدان والمدن والمسالك والممالك، وكتب في صدر المجلس علم الطب والطبائع، وصور النبات والحيوانات والمعادن بأنواعها وأجناسها وأشخاصها، وبين خاصيتها ومنافعها ومضارّها. وكتب في الجانب الآخر علم الصنائع والحرف، وبين كيفية الحرث والنسل، وصور المدن والأسواق، وبيّن أحكام البيع والشراء والربح والتجارات. وكتب في الجانب الآخر علم الدين والملل والشرائع والسنن، وبيّن الحلال والحرام والحدود والأحكام. وكتب في الجانب الآخر السياسة وتدبير المملكة، وبيّن كيفية جباية الخراج، والكتاب والدواوين، وبيّن أرزاق الجنود، وحفظ الرعية الثغور بالجيوش والأعوان». فنحن نعرف، على

سبيل المثال، أن التصاوير المحفوظة من خربة المفجر تشبه في أوصافها بعضاً مما ورد ذكره في هذه النبذة، مثل اشتمال حيطان القصر على صور حيوانات، ومن أشهرها لوحة لشجرة ضخمة يقف إلى يسارها غزالان يلتهمان الأوراق، وإلى يمينها أسد يثب على غزال يحاول التخلص منه.

وهذا ما يمكن قوله عن قصير عمرة أيضاً، الذي يحفل، على ما هو معروف، بصور حائطية تشبه ما ورد ذكره في النبذة المذكورة سابقاً، ومنها رسوم صيد واستحمام، ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات، و خصوصاً رسم لقبة السماء. فالصور تغطي جدران القصر وسقفه وقبابه، ومنها: صور الصيد (قطيع من الحمر الوحشية تلاحق كلاب الصيد السلوقية، أو كلاب تطارد حماراً وحشياً)، وصور نسائية (امرأة متوجة بعلامة النصر)، ومجلس الخليفة، وصور الملاكمة والمصارعة، وصور لحيوانات (مثل دب يعزف على آلة موسيقية، وقرد واقف على قدميه. . .)، وتصاوير في الحمام تمثل نساء وأطفالاً عراة وفق أسلوب واقعي في التصوير، بل حركي أيضاً.

إلى هذا فإننا نقع في متن «الرسائل» على مواد فلسفية متداخلة ومتعددة المصادر في آن، إذ يختلط فيها فكر هرمس بأفكار مأخوذة من فيثاغورس وأفلاطون وأفلوطين وغيرهم. وهي مختلطة اختلاطاً كافياً مما يشير إلى ترعرعها في الكتابة السارية وإلى طول اعتمادها من قبل النخبة الفلسفية-الدينية التي شكلها «الإخوان»، الذين يشبهون في تأسسهم ما سبق لفيثاغورس أن أسسه في اليونان.

يطول بنا المقال لو سعينا إلى دراسة أصول هذه الأفكار، أو التعرف على التحويرات التي شملتها، من دون أن نحسن البت فيها ولا الفصل. نسوق مثالاً على ما نقول: نعرف أن فيثاغورس قال بأولية العناصر الأربعة في تكوين عالم الموجودات، وأفلوطين بالواحدية، بعده بعدة قرون: فما نقول عن «الإخوان» إذا أقاموا نظريتهم (على ما سنتبين) على الواحد الديني والعددي؟ أنقول انهم أسقطوا هذا الجانب من فكر فيثاغورس (الذي يذكرونه دون غيره من الفلاسفة الإغريق)، واعتمدوا فكرة أفلوطين، أم أنهم اتصلوا أو انطلقوا بالأحرى مما قاله التوحيد الإسلامي؟

2. الأصل والتطابق

لا يمكننا أن ننظر إلى ما يسميه «الإخوان» بـ«صناعات الزينة والجمال»، من دون النظر إلى مجمل نظرتهم الفلسفية. ولا يعود ذلك إلى أسباب منهجية، وإنما إلى كون

نظرتهم تصدر عن نزعة «كليانية»، إذا جاز القول؛ أي عن نظرة ترى العالم الطبيعي (وفيه عالم الإنسان والمصنوعات) على أنه «مطابق» للعالم الروحاني، وهو ما نسميه بمسألة «الأصل». فالعالم لا يعدو كونه جسماً كروياً بقسمين، علوي وسفلي: «عالم الأفلاك وسعة السماوات»، و«عالم الكون والفساد»، على أن بينهما علاقة، هي علاقة ناتج (أو حاصل) عن «أصل»، وأن بينهما شبهاً ولكن من حيث النسبة. نتحقق في هذه الأقوال من وجود نظرة إلى الكون ترى إليه على أنه جسم متعين في صورة طبيعية-جغرافية، إذا جاز القول: فالكون منقسم إلى مساحات ومواضع معينة، على أنها ذات حسابات نظامية دقيقة تحدد ما بين الفلك والفلك، أو بين الفلك والأرض، أو بين بيت الله الحرام ودوران الكرة الأرضية. فالعالم «منضد» (وفقاً لعنوان أحد الفصول) بأسره، مرتب الأقسام الطبيعية، وفق مقادير ومعالجات، وفيه من حكمة البارئ ما في العلوم، ولا سيما علم العدد منها، من اتساقية منتظمة. لهذا يجد «الإخوان» أن الوقوف على علم العدد هو «أول ما يبتدأ النظر به في هذه العلوم الفلسفية الرياضيات»، وأن «أول الرياضيات معرفة خواص العدد». ينطلق «الإخوان» من العدد في الإنشاء الفلسفي، ولكن من القرآن على المستوى الاعتقادي، حيث انهم يجلبون «براهين» و«مثالات هندسية» لتأكيد وتثبيت ما قالته عقيدة «التوحيد»: العالم واحد في فعله الديني، وهذا ما يؤكده علم العدد، والفلسفة (الفيثاغورية) بالتالي. ونتبين في ذلك احتياج «الإخوان» التناصي إلى متن آخر، غير التأويل القرآني الكريم، ولكن بما يؤكد القرآن الكريم (ولا يجعله، كما مع ابن رشد، حقيقة موازية للحقيقة الفلسفية)، وبما يوفر له شبكة تأويلية من القضايا والرؤى والنظرات والأحكام.

تنحو «الرسائل» إلى تأكيد المذهب التوحيدي، لكنها تلجأ أيضاً، بالإضافة إلى التأويل الديني - وهو قليل، وإن غير معدوم في الرسائل -، إلى السبيل الفلسفي، والمعين بمرجعيته الإغريقية تحديداً (ولو أننا نتيقن من معرفتهم بهرمس، ونرى أثراً لبعض أفكاره في «الرسائل»). وهو لجوء غير تنقيبي أو بحثي بل ترتيبي: ينطلق من «مقدمات» على أنها «الأصل الذي لا يرقاه أي شك»، ويتحقق من وجود ظاهرات تؤكدها وتثبتها بالتالي.

لهذا يجدون السعي لتأكيد وجود الصفات عينها المتضمنة في القرآن الكريم، حول الله «الواحد»، في العدد نفسه: فـ«الواحد بالحقيقة هو الشيء الذي لا جزء له البتة، ولا ينقسم، وكل ما لا ينقسم فهو واحد من تلك الجهة التي بها لا ينقسم، وإن شئت

قلت: الواحد ما ليس فيه غيره، بما هو واحد». وهو ما يوضحونه في صورة جلية، أي تطابق الصفات بين الله والواحد الحسابي: «كما أن الواحد أصل العدد ومنشأه وأوله وآخره، كذلك الله (. . .)، هو علة الأشياء، وخالقها وأولها وآخرها، وكما أن الواحد لا جزء له ولا مثل له في العدد، فكذلك الله (. . .)، لا مثل له في خلقه ولا شبه».

2. أ. الواحد والكثرة

ان هذا القول يؤكد على الأولوية الحاسمة لـ«الواحد»، من جهة، وللكثرة، من جهة ثانية. فهناك الواحد، وهناك غيره، ما لا نراه على هذا الجلاء الحاسم في الأديان التوحيدية الأخرى. وهذا ما يراه «الإخوان» جلياً في تعيين طبيعة كل منهما: فالواحد لا ينقسم، ولا يتحدد بغيره، ولا يشبه غيره، وهو من طبيعة بسيطة ولكن تامة وكاملة، بخلاف «السوى»، وهو أنه يتعين بواسطة غيره (بما فيها طبيعته)، وغير تام أو كامل، وواقعُ الشبه بين ظاهراته أحياناً، وواقعُ كذلك التأليف والتركيب بين مواده وعناصره: «الله (. . .) لا شريك له ولا شبه له، واحد بالحقيقة من جميع الوجوه، وان كل ما سواه من جميع الموجودات مثنوية مؤلفة ومركبة».

لذلك نقول بوجود «الواحد» و«الكثرة»، فيفتقد العدد تتابعه، ولا يأتي الثاني بعد الواحد مثل تتابع الثالث بعد الثاني، وغيرها. هناك الواحد الموضوع على حدة، «الواحد الوحيد»، «أصل» الأعداد كلها: هو أب الأعداد الذي أنشأها وأوجدها، أي أنه مختلف عن غيره طبيعةً ودوراً، ذلك أن الأعداد الأخرى تتأتى من الواحد، وذلك بـ«زيادة» عليه، أو بـ«تكرار» له. وهذا ما نتبينه في الأعداد الأخرى (من الثاني حتى آخرها)، حيث أنها متشابهة في الطبيعة (هي ناتج «الواحد»، وتخضع للتكاثر)، ذات الوضع التبعي إذا جاز القول، والمتداخل في مادته. واللافت في هذا السياق هو أن هذا الرأي لا يأخذ بما تقوله العربية، وإحدى مميزاتها عن غيرها من اللغات (والثقافات)، وهو وجود ثلاث مرتبات إذا جاز القول لتسمية الأشياء: المفرد، المثنى والجمع (على اختلاف أحواله). يحتفظ «الإخوان»، كما غيرهم في المقالات الإسلامية، بوضعية «الواحد» و«الجمع»، على أن الأول مفرد وغيرُه خلافُه، وهو مجموع وإن كان من اثنين. ولكن كيف تحقق التوالد من الواحد إلى غيره؟

يعتمد «الإخوان» نظرية الفيض (ذات الأساس الإغريقي) تفسيراً للتوالد المذكور، على ما يظهر بوضوح شديد في هذه النبذة: «اعلم ايها الأخ البار الرحيم، أيدك الله وإيانا بروح منه، أن أول شيء اخترعه الله، جل ثناؤه، وأوجده جوهر بسيط روحاني

في غاية التمام والكمال والفضل، فيه صور جميع الأشياء يسمى العقل الفعال؛ وأن من ذلك الجوهر فاض جوهر آخر دونه في الرتبة يسمى الرتبة الكلية، وانبجس من النفس جوهر آخر يسمى الهيولى الأولى؛ وأن الهيولى الأولى قبلت المقدار الذي هو الطول والعرض والعمق، فصارت بذلك جسماً مطلقاً وهو الهيولى الثانية».

إلا أن نظرية «الفيض» لا تكفي أبداً لتبيين ما قاله «الإخوان»، ذلك أنهم انطلقوا من فيثاغورس، الذي جعل الحساب «فوق اعتبار التجار»، حسب عبارة الإغريقي اريستوكين، ورفعه إلى مصاف «المبدأ المفسر»، بعد ان قال إن «الأعداد هي مبدأ الأشياء كلها، ومصدرها وجذرها». ولم يكتف فيثاغورس بمحض العدد حمولة دينية، تكوينية، بل أدخله في تأملات تجريدية المنزع، وهو التصور الذي انتهى مع أفلاطون إلى اعتبار الكون ناتج تدبير دقيق، بل «حساب إلهي» (mathsis divina).

ينحو «الإخوان»، إذن، بعد عدد من الفلاسفة الإغريق الذين ابتعدوا عن المحسوس إلى العلاقات (الحسابية، الهندسية، الفلكية) المعقولة، منحى تجريدياً، وإن اتخذ سبيلاً طبيعياً، تولدياً وتلقائياً، هو «الفيض». لا يكتفي «الإخوان» بذلك، وإنما يقدمون للمتعلم صورة طوبوغرافية لنشأة الكون، أشبه بما يطلبه المساحون: «ثم ان الجسم قبل الشكل الكروي، الذي هو أفضل الأشكال، فكان من ذلك عالم الأفلاك والكواكب ما صفا منه ولطف، الأول فالأول من لدن الفلك المحيط إلى منتهى فلك القمر، وهي تسع أكر بعضها في جوف بعض: فأدناها إلى المركز فلك القمر، وأبعدها وأعلاها الفلك المحيط، ويسمى أيضاً الفلك الحامل للكل الذي هو ألطف الأفلاك جوهراً وأبسطها جسماً؛ ثم دونه فلك الكواكب الثابتة، ثم دونه فلك زحل، ثم دونه فلك المشتري، ثم دونه فلك المريخ، ثم دونه فلك الشمس، ثم دونه فلك الزهرة، ثم دونه فلك عطارد، ثم دونه فلك القمر، ثم دون فلك القمر الأركان الأربعة التي هي النار والهواء والماء والأرض، فالأرض هي المركز وهي أغلظ الأجسام جوهراً وأكثفها جرماً». ويخلص «الإخوان» من تعيينهم للطبيعة الفيزيائية والهندسية للكون إلى خريطة تعين بوضوح شديد طبقات هذا الجسم، والذي يجمعون على أنه كروي الطابع: «ان العالم الكبير بأسره كرة واحدة تنفصل إحدى عشرة طبقة: تسع منها هي أفلاك كريات مجوفات مشفات، وكواكبها أيضاً كلها كريات مستديرات مضيئات، وحركاتها كلها دوريات».

نرى في ما سبق أن «الإخوان» يعملون على تفسير فيزيائي للكون، على أنه تفسير

«التكوين». ولقد انطلقت ملاحظاتهم مما أخذوه عن غيرهم من معلومات كانت متداولة عن الفلك وأحوال الكون في جاهلية العرب كما في الأدبيات اليونانية، التي باتت مترجمة ومعروفة في زمانهم. كما انطلقت أيضاً من معاينتهم لأحوال الموجودات والمصنوعات، على أن في أشكالها الهندسية خصوصاً ما يدل على طبيعتها المادية. وهم في ذلك تجريديون هندسيون، ينتهون إلى استخلاص الأشكال التي تتمظهر فيها الموجودات، ملاحظين، على سبيل المثال، أن الشكل الكروي هو الشكل-الأصل في نشأة الكون كما في تعيين الموجودات، بل الإنسان نفسه كذلك. فـ «أحوال الكائنات، إذا اعتبرت وتأملت، تبين أن أكثرها كريات الشكل أو مستديرات (. . .). وهكذا أكثر مصنوعات البشر؛ وأما أحوالها فدائرة أيضاً يعطف أوائلها على أواخره». ينطلقون من «الفيض»، إذن، أصلاً تفسيرياً للتكوين، ولما قبل التاريخ الإنساني إذا جاز القول، طالما أنه يعين محطات التولد السابقة على نشأة الأرض والإنسان. فما نقول عن النشأة الثانية؟

2. ب. النسبة الشريفة

قد يكون مفيداً النظر إلى آراء «الإخوان» على أنها تجلب البرهان عن العالم العلوي بالاستناد إلى تحققات أرضية، إذا جاز القول: فنحن نعلم أن حديثهم عن «العقل الفعال» وغيره لا يعدو كونه تفسيراً افتراضياً، قائماً على أسانيد اغريقية، لا سند لها في العقيدة الإسلامية، ولا في التحققات الإنسانية عن تاريخ البشرية والعلم بها. أما ما يتأكد منه «الإخوان» فهو ملاحظاتهم لأحوال الكائنات أياً كانت، مثل انتباههم لكروية الأشكال، وإن كانت تستند إلى حسابات مقترحات هندسية معروفة عند الإغريق، أو غيرها من المسائل. إنهم يقيسون واقعياً موجودات الكون والظاهر الانساني على أن فيه حقائق العالم العلوي، ولو أنهم لا يقرون بذلك قولاً وتصريحاً، بل يقولون خلاف ذلك وهو أن موجودات الأرض والكائنات لا تعدو كونها «صورة معدلة» (و«متدهورة»، حسب عبارة أفلاطون) ذات نسب مأخوذة عن العالم العلوي. لهذا نرى ان دراسة فكر «الإخوان» لا تستقيم أبداً من دون أساسه النظري الضابط للعلاقة بين العلوي والسفلي، بين عالم الأفلاك وسعة السموات وعالم الفساد، وهو دراسة «النسبة» كأساس لتحقق العلوي في الطبيعي الأرضي والإنساني، وفي التاريخي كذلك. فما يقصدون بـ«النسبة»، وبـ«النسبة الشريفة» خصوصاً؟

نتحقق في كتابات «الإخوان» من وجود تمايزات عديدة بين العلوي والسفلي، منها

ما يقوم على التمايز بين «الفيض» و«الوضع»، على أساس أن الأول منهما أتى تاماً وكاملاً وفق حركة طبيعية وتلقائية، وأن الثاني منهما حامل للنسب الموجودة في صوره المودعة في العالم العلوي، من دون أن تكون تحققاته، أي عمليات الوضع هذه، تامة وكاملة. هذا يقيم فارقاً بين التكوين، أو النشأة الأولى، وبين التاريخ، أو النشأة الثانية، ما يفسر أيضاً طمع القائمين في الأرض وتشوفهم إلى العودة، أو التشبه بأصولهم القائمة في العالم العلوي، عالم الصور النقية والخالصة.

هناك الضرورة والاختراع والأصل، وهناك ما ينشأ أو يتولد وفق «مقتضى» مثالات ونسب متأتية من العالم الأول: «اعلمْ بأن كون العدد على أربع مراتب التي هي الآحاد والعشرات والمئات والألوف ليس هو أمراً ضرورياً لازماً لطبيعة العدد مثل كونه أزواجاً وأفراداً صحيحاً وكسوراً، بعضها تحت بعض، لكنه أمر وضعي رتبته الحكماء باختيار منهم، وإنما فعلوا ذلك لتكون الأمور العددية مطابقة لمراتب الأمور الطبيعية».

فكل شيء في هذه النظرية ينطلق من مبدأ «النسبة» الناظم لكل شيء. هذا ما نتحقق منه في الصلة بين الله والموجودات، كما بين الواحد والأعداد، طالما «ان نسبة الباري (. . .) من الموجودات، كنسبة الواحد من العدد». وهو ما يتحقق منه «الإخوان» في تتبعهم لظاهرات الكون، ملاحظين وجود نسب ناظمة لعمليات التولد بين الأجرام، كما بين الأجرام والإنسان، وبينها وبين الصنائع أيضاً. ذلك «ان بين عظم أجرام هذه الكواكب بعضها لبعض نسباً شتى، إما عددية وإما هندسية وإما موسيقية، وهكذا بينها وبين جرم الأرض هذه النسب أيضاً موجودة، ولكن منها شريفة فاضلة، ومنها دون ذلك».

لقد وجد «الإخوان» في الإنسان التحققَ الأتم والأكمل والأنسب لهذه النسب الشريفة: «فلم يجدوا جزءاً من جميع أجزائه أتم بنية، ولا أكمل صورة، ولا بجملته أشد تشبيهاً من الإنسان. وذلك أنه لما كان الإنسان هو جملة مجموعة من جسد جسماني ونفس روحانية، وجدوا في هيئة بنية جسده مثالات لجميع الموجودات التي في العالم الجسماني من عجائب تركيب أفلاكه، وأقسام أبراجه، وحركات كواكبه، وتركيب أركانه وأمهاته، واختلاف جواهر معادنه، وفنون أشكال نباته، وغرائب هياكل حيواناته». ولهذا سمت الحكماء، في حساب «الإخوان»، «الإنسان عالماً صغيراً، والعالم إنساناً كبيراً».

وهذا ما يتأكدون منه في تتبعهم لأحوال الصناعات كذلك، حيث «إن أجود

الخطوط (. . .) ما كان مقادير حروف بعضها من بعض على النسبة الأفضل»؛ وأن «أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات، وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل. والنسب الفاضلة هي المِثل، والمثل والنصف، والمثل والثلث، والمثل والربع، والمثل والثمن، (. . .). ومن أمثال ذلك أيضاً صورة الإنسان وبنية هيكله».

النسبة ـ وهي حاصلة في الطبيعة، بين الأفلاك على سبيل المثال، وفي جسم الإنسان ـ ما نشأ بقدرة الخالق، وهي متحققة أو يطلبها الإنسان في صناعاته، مقتدياً أو «متشبهاً» بصنعة الخالق. ودراسة النسبة تفيدنا في تعيين الوجود، العلوي والطبيعي، كما تفيد الصانع في صنائعه. وهو ما نتحقق منه في «الخط»، حيث إن النسبة واقعة في «أصله» الطبيعي («إن أصل حروف الكتابات كلها في أي لغة وضعت (. . .)، فان أصلها كلها هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة، فأما سائر الحروف فمركبة منها»)، وهي مادة استلهام للخطاط المنشئ («ينبغي لمن يريد أن يكون خطه جيداً وكتابته صحيحة أن يجعل لها أصلاً يبني عليه حروفه، وقانوناً يقيس عليه خطوطه»).

وهو ما يرونه ماثلاً في أجمل المصنوعات أياً كانت، بصرية أم سمعية وخلافها: «ذلك أن القوة الباصرة لا تشتاق إلا إلى الألوان والأشكال، ولا تستحسن منها إلا ما كان على النسبة الأفضل، وهكذا القوة السامعة لا تشتاق إلا إلى الأصوات والنغم، ولا تستلذ منها إلا ما كان على النسبة الأفضل».

3. لزوم الصناعات

الحاجة إلى الصناعات نزعة طبيعية عند الإنسان، طالما «أن الإنسان الواحد لا يقدر أن يعيش وحده إلا عيشاً نكداً، لأنه محتاج إلى طيب العيش من إحكام صنائع شتى، ولا يمكن الإنسان أن يبلغها كلها، لأن العمر قصير، والصنائع كثيرة، فمن أجل هذا اجتمع في كل مدينة أو قرية أناس كثيرون لمعاونة بعضهم بعضاً».

وهو ما يتأكد منه «الإخوان» في مسعاهم الاجتماعي، أي في تبينهم لأحوال البشر، ولمقاماتهم ورتبهم، وتقلباتهم في العمل والعيش، ولما يطلبون أو يرتجون سواء في الدنيا أو في الآخرة. فنراهم يميزون البشر بين فئتين: التجار والصناع، ليس إلا، على أن الغنى أو الفقر يقع فيما بينهم: «اعلم يا أخي ان الناس كلهم صناع وتجار أغنياء

وفقراء، فالصناع هم الذين يعملون بأبدانهم وأدواتهم في مصنوعاتهم الصورَ والنقوشَ والأصباغ والأشكال، وغرضهم طلبُ العوض عن مصنوعاتهم، لصلاح معيشة الحياة الدنيا. والتجار هم الذين يتبايعون بالأخذ والإعطاء، وغرضهم طلبُ الزيادة فيما يأخذونه على ما يعطون. والأغنياء هم الذين يملكون هذه الأجسام المصنوعة الطبيعية والصناعية، وغرضهم في جمعها وحفظها مخافة الفقر. والفقراء هم المحتاجون إليها وطلبُهم الغنى».

لن نجد في أقوال «الإخوان» في الشأن الاجتماعي تناولاً متميزاً أو مبتكراً لما هي عليه أحوال البشر في معاشهم، خاصة وأنهم يرون الأمور بعين دينية ورعة، ترى التنافس على «متاع الدنيا» مضيعة للوقت ومفسدة للأنفس: «ولا يحرصون إلاّ على جمع الذخائر من متاع الحياة الدنيا، ويجمعون ما لا يحتاجون إليه كالنمل، ويحبون ما لا ينتفعون به كالعقعق، ولا يعرفون من الزينة إلاّ أصباغ اللباس كالطواويس، ويتهارشون على حطام الدنيا كالكلاب على الجيف». طبعاً نحن نرى في هذا القول، وإن في صورة جانبية، شيئاً مما بلغه الامتلاك في العهود التي عرفها «الإخوان»، أي «جمع الذخائر» كما يقولون، ولو في صورة غير جلية: فهم يجمعون «ما لا ينتفعون به»، مشيرين إلى الجواهر النفيسة، مثل العقعق، عدا أنهم يجمعون ما يفوق حاجاتهم، في التفاتة نتبين فيها «هوس الامتلاك» المعروف في أيامنا هذه، كما في عهد «الإخوان»، عند جامعي ومقتني الأعمال الفنية؛ كما يقبلون على صنوف دون أخرى من «التزين»، وهي زينة الأبدان، ما يشير إلى تصور آخر للزينة، وبالتالي للجمال (سنعود إليه لاحقاً).

3. أ. «قِنْيَة» الروح والجسم

وهم ينطلقون في تفسير ذلك، حسب عنوان أحد فصول «الرسائل»، من «مثنوية» الإنسان في «قِنْيَته»، أي في ممتلكاته. فالإنسان «مثنوي»، يتألف من جوهرين: روحاني وجسماني، ويحتاج بالتالي في «قنيته» إلى نوعين من الأعمال: جسماني، كالمال ومتاع الدنيا، وروحاني، كالعلم والدين. ان هذا المبنى «المثنوي» يعين لنا سلفاً نوعين متقابلين من الممتلكات، ومما يقع فيها التنافس، على أن التفاضل ممكن، بل واقع بينهما، ويؤدي إلى استحسان الممتلكات أو التهيؤات الروحانية. وبمقتضى ذلك يتحدث «الإخوان» عن نوعين من الصناعات: روحاني وجسماني، و«الروحاني هو الموضوع في الصناعة العلمية»، و«الجسماني هو الموضوع في الصناعة العملية». فماذا عن الصناعة العملية؟

يتحدث «الإخوان» عن «علم الحرف والصنائع» على أنه أحد العلوم التسعة، المجموعة كلها في «علم الآداب»، والتي «وُضع أكثرها لطلب المعاش وصلاح أمر الحياة الدنيا». ويعملون على ترتيب الصناعات «العملية» ترتيباً تصنيفي الطابع، من دون حمولات فلسفية أو جمالية بالضرورة. وما يعنينا من المصنوعات جنس وحسب من أربعة أجناس، هي المصنوعات البشرية والطبيعية والنفسانية والإلهية، وهو المصنوعات البشرية، التي يعينها «الإخوان» على أنها «مثل ما يعمل الصناع من الأشكال والنقوش والأصباغ في الأجسام الطبيعية، في أسواق المدن وغيرها من المواضع». فما نقول عن تمييزات «الإخوان» في المصنوعات البشرية؟

ينطلق «الإخوان» من خمسة معايير يجرون على أساسها ترتيب المصنوعات البشرية، وهي معايير اتخذوها عماداً لهم، ملاحظين ما تقوم عليه كل صناعة. فالصنائع «يتفاضل بعضها على بعض من عدة وجوه»: أحدها من جهة الهيولى التي هي الموضوع فيها (مثل صناعة الصاغة والعطارين)؛ ومنها من جهة مصنوعاتها (مثل صانعي آلات الرصد)؛ ومنها من جهة الحاجة الضرورية الداعية إلى اتخاذها (وهي ثلاثة في حسابهم: الحياكة والحراثة والبناء)؛ ومنها من جهة منفعة العموم (مثل صناعة الحمامين والكناسين)؛ ومنها من جهة الصناعة نفسها (مثل صناعة المشعبذين والمصورين والموسيقيين). وهي تصنيفات تحتاج إلى تبيان وإيضاح.

ينصرف «الإخوان» إلى فرز الصناعات تبعاً لـ«موضوعها» (وهو الذي يحوز القسم الأكبر من الشرح والعرض في «الرسائل»)، مبتدئين بالعناصر الأربعة مدخلاً للتصنيف: فهناك صناعات تستند إلى الماء في مادتها، مثل صناعة الملاحين والسقائين والروائين؛ أو إلى التراب، مثل صناعة حفار الآبار والأنهار والقني؛ أو إلى النار، مثل النفاطين والوقادين والمشعلين؛ أو إلى الهواء، مثل الزمارين والبواقين والنفاخين. ثم يعمد «الإخوان» إلى جمع عنصرين من العناصر الأربعة مدخلاً للتصنيف، مثل صناعات الماء والتراب عند الفخارين والغضارين والقدوريين؛ أو ينطلقون من مواد مختلفة، مثل اعتماد أحد الأجسام المعدنية في صناعات الحدادين والصفارين والرصاصين؛ أو أصول النبات من الأشجار والقضبان والأوراق في صناعات النجارين والخواصين والبوارين؛ أو على لحاء النبات في صناعات الكتانيين ومن يعمل القِنّب والكاغد؛ أو على ورق الأشجار وحب النبات في صناعات الدقاقين والرزازين والنوائين؛ ومنها ما هي الموضوع فيها الحيوان كصناعة الصيادين، ورعاة الغنم والبقر؛ أو أحد الأجسام الحيوانية من اللحم

والعظم والجلد والشعر، كصناعة القصابين والشوائين والطباخين؛ أو مقادير الأجسام، كصناعة الوزانين والكيالين والذراعين؛ وأجساد الناس، كصناعة الطب والمزينين؛ ونفوس الناس، كصناعة المعلمين أجمع.

هذا الترتيب إحصائي لا يفيدنا الكثير عن أحوال الصناعات، طالما أنه يعتمد على المادة أساساً للتصنيف، بخلاف أسس التصنيف الأخرى. ويسعى «الإخوان»، ولو في صورة غير مفصلة في «الرسائل»، إلى تاريخ هذه الصناعات، فلا يُجمع فيما بينها جمع واقع خارج الاحتياجات البشرية. فنجد أنهم يميزون بين صناعات وقعت الحاجة إليها «في القصد الأول»، على ما يقولون، وتشير إلى احتياجات الإنسان الأولى، ويعينونها في ثلاثة: الحراثة والحياكة والبناء. وتعتبر في حسابهم أعلى الصناعات، وقائمة بنفسها، إذا جاز القول، ذلك أن «سائرها (من الصناعات) فتابعة وخادمة ومتممة». لا نجد في «الرسائل» كلاماً متوسعاً يعين هذا الترتيب ويوضحه، وإن بدا أنه يشير إلى تمييز بين صناعات (ثلاث) «قصدها» الإنسان في حاجاته الضرورية الأولى، وإلى غيرها مما أتى لاحقاً عليها. أي أنه تمييز يرى إلى تاريخ البشر فيميز بين احتياجاته الأولية، وبين ما أدت إليه لاحقاً هذه الاحتياجات من صناعات متصلة بوجه من الوجوه بسابقاتها.

يقترح «الإخوان» في معيار التمييز الأول (على أساس المادة) إمكان فرز للصناعات، إلا أنه لا يكفي ولا يبين لنا مدى استحسان الجماعة لهذه المصنوعات أكثر من تلك. فنحن نستطيع القول، على سبيل المثال، إن مصنوعات الصاغة تمتاز بموادها النفيسة، إلا أن هذا القول لا يكفي أبداً، طالما أننا نعرف أن التنافس على المواد، ومحضَها قيمة تبادلية أكثر من غيرها، يعود إلى حسابات طبيعية (مدى توافر المواد والتنافس على حيازتها)، لا صنعية بالتالي. أما المعيار الثاني (التمييز بين صناعات القصد الأول وغيرها) فيفيد فرزاً ترتيبياً يقوم على تبين الصناعات بالنظر إلى تأسسها، وإلى تعيين العلاقات التكوينية بين هذه وتلك. أما المعايير الأخرى فإنها توفر لنا نظراً مختلفاً إلى الصناعات البشرية، وهو نظر يرى إلى المصنوعات نفسها، في ما يقوم عليه جهد الصناع فيها، وفي احتياج الإنسان إليها. ذلك أن من الصناعات ما يحتاج إليه العموم ويطلبه، مثل صناعات الحمامين والكناسين وغيرهم، التي يعود نفعها على العموم، سواء أكان صغيراً أم كبيراً، شريفاً أم وضيعاً.

إلى هذه المعايير الثلاثة، يتحدث «الإخوان» عن معيارين اثنين، يقعان في أساس عملية الصنع، ويجعلان منها أساساً لـ«التفاضل». وهما معياران يتطلبان قدراً من

الدروس والجلاء، ذلك أن «الرسائل» لا تشرح لنا كفايةً المقصود من تمييز الصناعات «من جهة الصناعة»، و«من جهة المصنوعات».

يمكننا القول إن هناك صناعات تمتاز عن غيرها بأن أحوال الصنع فيها تبدل من حال المادة التي تعمل عليها، فيأتي المصنوع مختلفاً في صورته عما كان عليه في هيولاه، ويوفر صنعه كذلك قيمة تبادلية أكبر مما كان عليه في حالته الأولى. ويمكننا أن نتأكد من ذلك في مصنوعات الاسطرلابات: «فإن قطعة من الصفر قيمتها خمسة دراهم، إذا عُمِل منها اسطرلاب يساوي مئة درهم، فإن تلك القيمة ليست للهيولى ولكن لتلك الصورة التي جُعِلَت فيها».

ويمكننا القول كذلك إن هناك صناعات تمتاز عن غيرها، لا في موادها، ولا في تحولها إلى مصنوعات ذات قيمة صنعية وتبادلية، ولا في الاحتياج إليها أو الانتفاع منها، وإنما في صناعتها نفسها. ذلك أنها صناعة «حاذقة» مثل صناعة المشعبذين والمصورين والموسيقيين. فما «الحذق» الذي يتحدثون عنه؟ وما يجمع بين الصناعات الثلاث التي ذكروها في «الرسائل»؟

3. ب. الصناعة والقيمة المزيدة

علينا أن نوضح، بداية، أن «الإخوان» لا يخصون الصناعات الثلاث المذكورة وحدها بهذه المرتبة، لكنها الوحيدة التي يشيرون إليها بأمثلة وإيضاحات. فالشعبذة «ليست شيئاً سوى سرعة الحركة وإخفاء الأسباب التي يعملها الصانع فيها؛ حتى انه مع ضحك السفهاء منها، يتعجب العقلاء أيضاً من حذق صانعها». وهذا ما يقولونه عن صناعة المصورين كذلك: فهي صناعة لا تعدو كونها «محاكاة» ليس إلا، لصور المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية، إلا أنهم يتقنونها إتقاناً جيداً، و«يبلغ من حذقهم فيها أن تصرف أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات أنفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها». نتحقق، إذن، من كون «الحذق» هو وجه التفاضل الذي تفوز بها هذه الصناعات عن غيرها، ويبلغ الحذق هذا مبالغ عالية، لنا أن نراها في قلة المواد التي تحتاجها أحياناً، أو في تعويلها على هيولى غير مادية (مثل الموسيقى)، أو في القدرة على الصنع والمحاكاة.

نخلص من مراجعة معايير التصنيف الخمسة إلى أنها ليست متساوية، ولا تصدر عن الطبيعة ذاتها، بل تجيب عن حاجات تعيين مختلفة: فهناك معيار يجيب عن حاجة تكوينية، أي يفسر نشأة الصناعات في تاريخ البشر؛ وهناك معيار ثان يجيب عن حاجة

تنظيمية - ترتيبية، أي يعين صلات الصناعات بعضها ببعض؛ وهناك معياران، ثالث ورابع، يلبيان حاجة صنعية، تتحدد سواء في المصنوع أو في الصنيع؛ وهناك معيار خامس وأخير ينطلق من تعيين حاجة اجتماعية، أي يعالج مدى احتياج الجماعة لهذه المصنوعات أو تلك. هل يمكننا القول إننا نتحقق من خلال هذا الترتيب من وجود نظام تفاضلي بين الصناعات تبعاً لمعايير مختلفة، أي من قيام نظام يعلي وينزل من شأن الصناعات، بحيث يصح فيها التمايز؟

قد تصعب الإجابة الايجابية عن هذا السؤال، طالما أن «الإخوان» لا يفاضلون، هم، فيما بينها، وإنما يقترحونها معاً من دون تمييز. طبعاً بإمكاننا، اليوم، أن نرى في بعض المعايير دون غيرها، أو أكثر من غيرها، تجاوباً مع تعيينات جمالية، أو تصنيفات وترتيبات فنية، راهنة: فالحديث عن معيار يعين «شرف» صناعة ما في صنيعها وحده يقربنا من دون شك من مفاهيم الجمال والفن الراهنة التي تعين قيمة الفن «فيه»، «في بنيته الداخلية»، كما حلا لكاندينسكي القول. والحديث أيضاً عن صناعات، مثل الشعبذة والتصوير والموسيقى، بوصفها صناعات لا تستند إلى مواد وإنما إلى طرق في المعالجة والعرض، يقربنا كذلك من تصورات فنية وجمالية معاصرة ترى في التناول الفني المبتكر أساساً للتميز والتفاوت بين الفنانين.

يستحسن، أخيراً، أن ننتبه إلى تفاضل آخر يقيمه «الإخوان» بين الصناعات، ويقوم على مراجعتها على أساس من ضرورتها أم لا: فهناك، من جهة، صناعات أتت بالقصد الأول، أي دعت الضرورة إليها، وأخرى جلبت منفعة عامة، أو تميزت بصنيعها اللافت؛ وهناك، من جهة ثانية، صناعات لا تدعو الحاجة إليها أبداً، بل هي «عديمة النفع» تماماً، وهي «صناعات الزينة والجمال»، والتي تحظى بمقادير عالية من الحذق والتوفق. فما هي؟

بدا لنا ضرورياً، قبل الحديث عن «صناعات الزينة والجمال»، الوقوف على حال الموسيقى بين «الصناعات العملية»، كما يسميها «الإخوان». ولزوم الحديث عنها يتأتى من كونهم خصوا الموسيقى بمكانة لافتة بين الصناعات، تضعها في أعلاها وربما خارجها في آن. فكيف ذلك؟

يتحدث «الإخوان» عن صلات الصناعات بعضها ببعض، أو عن أصول نشأتها، لكنهم لا يضعون تراتبية ما لها، أو لفئة منها على الأقل. طبعاً بإمكاننا الحديث عن كون صناعة التصوير تتطلب حذقاً لا تطلبها صناعة الكناسين من دون شك، إلا أن حديثنا لا

يؤدي - فيما لو اتبعناه - إلى انتهاج سبيل ترتيبي، خاصة وأن الترتيب يشترط تمييز صناعات عن أخرى، وهو ما لا يقوم به «الإخوان» في صورة ناجزة. فهم يميزون طبعاً بين صناعات نافعة وأخرى غير نافعة، كما أسلفنا القول - وهو أشد التمييزات في «الرسائل» وأعلاها تبلوراً -، إلا أن تمييزهم هذا يكتفي بإيراد بعض الأمثلة وحسب، من دون أن ينتهي أبداً إلى سلم تصنيفي جامع.

للموسيقى وضعية خاصة في الصناعات، لا تدانيها أية صناعة أخرى، على الرغم من اشتمال «الرسائل» على معلومات وتحاليل تتصل بصناعات الصور والخط والأقوال (الشعر وغيره). وتنشأ هذه الوضعية من طبيعة الموسيقى أساساً، أي من مواد تأليفها قبل أي شيء آخر، بعد أن لاحظوا ان الهيولى في الصناعات كلها التي «تعمل باليدين» إنما هي أجسام طبيعية، وأن مصنوعاتها كلها أشكال جسمانية، إلا الصناعة الموسيقية فإن «الهيولى الموضوعة فيها، كلها جواهر روحانية، وهي نفوس المستمعين، وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية أيضاً». وهو ما يؤكده «الإخوان» في صورة أخرى في تفضيلهم، على سبيل المثال، حاسة السمع على حاسة البصر: «فصح بهذا القول إن السمع ألطف وأشرف من البصر». ويسوق «الإخوان» في هذا المجال كلاماً يفيد أن في طبيعة الموسيقى هذه ما يفسر أيضاً لجوء الأنبياء إلى تحريم الموسيقى، وذلك «من أجل استعمال الناس لها على غير السبيل التي استعملها الحكماء، بل على سبيل اللهو، والترغيب في شهوات لذات الدنيا، والغرور بأمانيها». لهذا نقول إن وضعية الموسيقى «مثنوية»: تقع في أعلى الصناعات، وربما خارجها أيضاً، لما فيها من مواد روحانية، بخلاف غيرها من الصناعات، ولتأثيراتها الروحانية بدورها، بخلاف غيرها أيضاً. ولنعد، إذن، إلى طرح السؤال: ما صناعة الزينة والجمال؟

لا نجد في «الرسائل» تعريفاً وافياً عن «صناعة الزينة والجمال»، سوى القول إنها تخالف غيرها من الصناعات «النافعة» و«الضرورية»، والإشارة إلى بعض صناعاتها: «أما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة الديباج والحرير وصناعة العطر وما شاكلها». المعلومات مقتضبة، إذن، على الرغم من توافر عناصر دالة فيها. هي، إذن، مصنوعات نفيسة ومتصلة بتحسين الهيئة المظهرية والتأنق الشخصي، مما يقع في «الجمال المزيد»، أو في «الجسد الثاني»، كما يسميه أحد علماء الاجتماع في دراسته للباس الفراعنة. إلا أننا لا نجد في التعريفات والمعلومات المتوافرة في «الرسائل» ما يعزز التحليل، أو ما يمكننا من نسبة هذه الصناعات أو تلك إلى هذه الفئة دون غيرها. ولن نحاول السعي، تعويضاً لهذا النقص، خلف دلالات الألفاظ، بل اللفظين، «الزينة» و«الجمال»، ساعين

إلى تبيان الفروق بينهما، أي بين «زينة» مما يقع في إضافة أو تحسين لجسم طبيعي، وبين «جمال» مما يقع في توافر شروط أخرى.

4. الحسن بين العلوي والسفلي

لن نقوم بهذا السعي ذلك أننا قد نحاول، من حيث لا ندري أو لا نقصد، ان «نثبت» وفق طريقة «التراثيين» التي انتقدناها، أن للمسلمين «صناعات زينة وجمال» توازي أو توافق أو تلتقي مع «الفنون التشكيلية»، كما نسميها اليوم، فيما نطمح واقعاً إلى الوقوف على حقيقة التصورات الجمالية التي أخذ بها «الإخوان»، في منطوقهم وألفاظهم، من دون التباس أو إسقاط بين ما هو عليه تصورنا الراهن للجمالية وتصوراتهم. هذا يقتضي منا، كما سبق أن قلنا، أن نقرأ «الرسائل» قراءة فطنة ويقظة، وفق ما توفره في نصوصها ومفاهيمها من مواد قابلة للدرس الجمالي، أي لمعرفة ما كانه «الحسن» (أو «الزينة»، أو «الجمال» وغيرها) في حساباتهم. وهذا يتطلب منا الوقوف دائماً على ما شرعنا به، وهو حقيقة التعالق بين العلوي والسفلي في آرائهم، وهو تعالق يصيب الحسن، بل يقع فيه أيضاً. فما «الحسن»؟

لا تتوانى «الرسائل» في غير فصل وموضع عن الحديث عن أسباب هذا التعالق وموجباته. وهو تعالق لا يشير إلى تساوٍ بين الطرفين، بل إلى صدور «الثاني»، أو «عالم الكثرة» كما أسميناه، عن «الواحد»، أو عالم الله، على أن الصدور هذا يقوم على التشبه بالعالم الأول وفق مثالات ونسب وبراهين، بعضها حسابي وهندسي. لهذا نجد «الإخوان» يتحدثون عن الصور في عالم الأفلاك على أنه عالم الجواهر الروحانية والشفافة والباقية والصافية والنورانية والحافظة، وعن الصور في عالم الكون والفساد على أنه عالم المثالات والأشباح الجسمانية والمظلمة والفانية والكدرة والظلمانية والفاسدة. وهذا يعني أن علينا الانتباه دوماً إلى المقصود من وراء الألفاظ: ففي موضع تتحدث «الرسائل» عن الصور وتريد منها الإشارة إلى الجواهر الروحانية، وهي صور الموجودات المحفوظة في العالم العلوي، وفي موضع آخر عنها بوصفها صور الموجودات أو المصنوعات كما نلقاها في عالم البشر.

ان هذا التعالق بين العلوي والسفلي، بين الواحد والكثرة، يتيح لنا الوقوف على حصول الصلة بينهما، وعلى وجود التباين كذلك: «واعلم ان صور هذه الحيوانات، مع اختلاف أشكالها وسائر هيئاتها، مثالات وأشباح لتلك الصور التي في عالم الأفلاك، غير أن هذه في هيولى جسمانية، وتلك في جواهر روحانية، وما نسبة هذه الخلائق التي

في عالم الكون والفساد وأحوالها، إلا كنسبة الصور المنقوشة على وجوه الحيطان وأبواب الحمامات بالأصباغ المختلفة، وكما ان تلك الصور مثل وأشباح للدواب المتحركة والحيوان الحساس، وأن تلك الصورة ميتة وهذه حية، كذلك تلك الخلائق روحانية وهذه جسمانية، وتلك شفافة وهذه مظلمة، وتلك باقية وهذه فانية، وتلك صافية وهذه كدرة، وتلك نورانية وهذه ظلمانية، وتلك حافظة وهذه فاسدة».

هذا ما يدعونا إلى الحديث عن الوجود الباقي والتام والكامل، وعن الوجود الناقص، أو الطامح إلى بلوغ الأصل، أو العود إلى البدء: «الوجود متقدم على البقاء، والبقاء متقدم على التمام، والتمام متقدم على الكمال، لأن كل كامل تام، وكل تام باق، وكل باق موجود. ولكن ليس كل موجود باقياً، ولا كل باق تاماً، ولا كل تام كاملاً». وهذا ما يمحض الصناعات كلها دوراً «تحصيلياً»، إذا جاز القول، وهو دور يقوم على العمل طلباً لبلوغ التام والأكمل، وبالتالي الحسن، المحفوظ في الصور الروحانية.

4. أ. الحسن بين الابتكار والحذق

ففي «الرسائل» أقوال لافتة تعين سعي الصناع الدائم وسبلهم وأدواتهم في الصنع، على أن التفاوت واقع في أعمالهم، ومداره الحذق وقوة المخيلة: «يبلغ ايضاً التفاوت بين صناعها (صناع التصوير) تفاوتاً بعيداً، فإنه يحكى أن رجلاً في بعض المواضع عمل صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة، وكان الناظرون إليها يتعجبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقص حتى مرَّ بها صانع فاره حاذق، فتأملها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورة رجل زنجي كأنه يشير بيديه إلى الناظرين. فانصرفت أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ، بالنظر إليه والتعجب من عجيب صنعته وحسن إشارته وهيئة حركته». فكيف يسعى الصناع في أعمالهم؟

تتحدث «الرسائل» عن عمل الصناع، مشيرة إلى آلاتهم، وإلى ما يوحد بينهم، وهو العمل بالأيدي خصوصاً. وتشير في مواضع أخرى إلى أعمال تتم بواسطة اللسان (الأقوال وغيرها من نتاجات الكلام)، والضمير، أي إلى ما يتم التفكر به في الظن والاعتقاد وإخراجه إلى حيز الوجود. ولا يكتفي «الإخوان» بذلك، وإنما يتعرضون أيضاً لأحوال المصنوعات في ما تقوم عليه من عمليات، وما يطلبه الصناع لها من هيئات وأشكال.

هذا يصح في العمليات التي تسبق خروج المصنوع في هيئته الأخيرة بدءاً من هيولاه مروراً بما يتعرض له من أحوال في التخيل والصنع. فينطلق «الإخوان» من الحس متوصلين إلى تعيين دور القوى «المتخيلة»؛ وهي قوى لها «خواص عجيبة، وأفعال ظريفة، فمنها تناولها رسوم سائر المحسوسات جميعاً، وتخيلها بعد غيبة المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها». تنطلق من المعاينة، إذن، وتحتفظ بصورة عنها بعد غيابها، وهو ما يعود إليه «الإخوان» في غير موضع ومثال في «الرسائل»، كالحديث عن حال المحبوب الذي يستعيد، عند رؤيته حبيبه بعد وقت وبعد تحققه من تغير حاله، «ما بقي في نفسه منذ ذلك العهد القديم» من الرسوم والصور، واجداً أنها لا تزال على «حالها تلك ولم تتغير، ولم تتبدل، ورآها برمتها، فتشاهد النفس في ذاتها حينئذ، من تلك المحاسن والصور والرسوم والأصباغ، ما كانت من قبل تراها على غير تغير، وتجد في جوهرها ما كانت قبل ذلك تطلبه خارجاً عنها. فعند ذلك تبين له وعلم أن المعشوق والمحبوب بالحقيقة إنما هي تلك الرسوم والصور التي كان يراها على ذلك الشخص، وهو اليوم يراها منقوشة في نفسه، مرسومة في جوهره، مصورة في ذاته، باقية لم تتغير».

إلا أن قوى الإنسان لا تحتفظ فقط بما سبق لها أن عرفته وعاينته وأحبته ربما، ولا تباشر صنعها انطلاقاً مما حدث لها وخبرته، وإنما تمتلك أيضاً ما يمكنها من أن تتخيل، ما وقع لها وما لم يقع لها. وهي قوة توهم بالتالي، تستحضر أو توجد «ما له حقيقة، وما لا حقيقة له». وينطلق «الإخوان» لتفسير ذلك من كون الصانع يستدعي أحياناً من الصور والرسوم المجردة، ما «لا إمساك لها ولا ربط»، أي متفككة العناصر، إذا جاز القول، من دون تركيبها المحفوظ إثر المعاينة والمعرفة. وبمقدور الصانع عندها «أن يؤلف بينها كما شاء ويركبها، ويصل بعضها ببعض ما لم تكن متصلة بالهيولى». ويسوق «الإخوان» لذلك عدداً من الأمثلة الممكنة، كأن يتخيل الإنسان جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائراً له أربع قوائم، أو فرساً له جناحان، أو حماراً له رأس انسان، و«ما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر، مما له حقيقة، ومما لا حقيقة».

وهو قول يفيدنا أن «الإخوان» يقرون بإمكان صدور صور ورسوم «متخيلة»، ما لا وجود له في الواقع، أو ما لا يناسب في وضعية الصورة المرسومة المشاهد والوضعيات الواقعية نفسها: وهو ما نلقاه في تزويق الكتب (أو المنمنمات)، وفي وضعياتها

التصويرية التي تجمع في أحياز (جنباً إلى جنب، أو فوق بعضها البعض) ما يستحيل جمعه في صورة أو وضعية واقعية. كما يفيدنا القول عينه عن أن هذه الصور المتخيلة كانت «مما يعمله المصورون والنقاشون»، في زمان «الإخوان»، ومما كانوا ينسبونه إلى الجن والشياطين وعجائب البحر.

إلى قوى المعاينة والمخيلة هذه، يجعل «الإخوان» من الحذق القوة العليا التي يطلبونها في الصانع، بل يرون إليها على أنها مدار التفاوت والتمايز بين الصناع، ومنهم الصانع «الحاذق الفاره». ولكن ما يعني الحذق؟ كيف يتحقق؟ عما يستند الصانع في صنعه؟

يتحدث «الإخوان» عن الحذق للصناع، لكنهم يخصون الله وحده بصفات الابتكار والاختراع والإبداع، أي الإنشاء من عدم، من دون مخطط أو نموذج مسبق. لذلك نرى أنه من المناسب الحديث في هذا المجال عن «التشبه» أو «الاقتداء» بما حققه الله في فعله: «ان الحذق في كل صنعة هو التشبه بالصانع الحكيم الذي هو الباري»، أو في قول آخر: ان «كل ذلك اقتداء بصنعة الباري، تعالت قدرته، وتشبُّه بحكمته».

لذلك لا يعمل الصناع ولا يتمرسون في أعمالهم خبرةً وحذاقةً وحسب، وإنما يتمثلون ويتأملون ما سبق أن عمله الله في أفعاله المعلنة والمعروفة. وهم في ذلك يتأملون أو يتشوقون، أشبه بعود على بدء، أي التقرب إلى الله. «اعلم أن الغرض الأقصى من وجود العشق في جلبة النفوس ومحبتها الأجساد واستحسانها لها ولزينة الأبدان، واشتياقها إلى المعشوقات المفتتنة، كل ذلك إنما هو تنبيه لها من نوم الغفلة ورقدة الجهالة، ورياضة لها وتعريج لها وترقية من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة، ومن الرتبة الجرمانية إلى المحاسن الروحانية، ودلالة على معرفة جوهرها، وشرف عنصرها، ومحاسن عالمها، وصلاح معادها، وكل ذلك ان جميع المحاسن والزينة، وكل المشتهيات من المرغوب فيها الذي يرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنما هي أصباغ ونقوش، ورسوم قد صورتها النفس الكلية في الهيولى الأولى، وزينت بها ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، كيما إذا نظرت إليها النفوس الجزئية، حني إليها، وتشوقت نحوها، وقصدت لطلبها، بالنظر إليها، والتأمل لها، والتفكر فيها، والاعتبار لأحوالها، كل ذلك كيما تتصور تلك الرسوم والمحاسن والنقوش في ذاتها، وتنطبع في جوهرها، حتى إذا غابت تلك الأشخاص الجرمانية عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة مصورة فيها أعين

النفوس الجزئية، صورة روحانية، صافية، باقية معها معشوقاتها، متحدة بها، لا تخاف فراقها ولا فواتها أبداً».

4. ب. الحسن بين التمام والنقصان

الصور والمحاسن موجودة أو محفوظة، لكننا لا نقع إلا على أصباغ ونقوش، أو على ظواهر وسطوح حاملة لها، ما لا يؤلف بالتالي مواصفات الصورة المثلى. وهي صورة تقوم على ثلاثة شروط في حساب «الإخوان»، وهي: التحصيل والتتميم والتكميل: «الصنائع كلها الحذق فيها هو تحصيل الصور في الهيولى وتتميمها وتكميلها، ليُنال الانتفاع بها في الحياة الدنيا». وهو ما ينجح (أو لا ينجح) الصناع في التوصل إليه، خاصة وأن «ليس كل موجود باقياً، ولا كل باق تاماً، ولا كل تام كاملاً»، ما يعني أن علينا البحث أو الانتباه إلى وجود مفهومين للحسن (أو الجمال) بالتالي: الحسن الدائم، والذي تتوافر فيه البقاء والتمام والكمال، والحسن العارض، والذي قد يكون زائلاً أو مشوهاً أو ناقصاً. فما الحسن بالتالي؟

يتحدث «الإخوان» في غير موضع من «الرسائل» عن فئات مختلفة من البشر، مثل الخواص والعوام، أو الناقصين والحكماء، أو الحمقى والبالغين، عدا أننا نجدهم يستخلصون من الأمم والثقافات التي عرفوها خصالاً بعينها يخصونها هذه الأمة أو هذه الثقافة دون غيرها. وهم ينظرون إلى منزعهم «النخبوي» هذا نظرة تستند إلى حسابات اعتقادية، كمدى قرب أو بعد البشر، أو هذه الفئة أو تلك، من الشؤون الدنيوية أو الروحانية. فنراهم يعتقدون أن «أنفس الصبيان والناقصين من الناس» لا تحب ولا تعشق إلا اللعب والتماثيل المصورة والمزينة، «المشاكلة لمرتبة نفوسهم»، طالما أنهم لا يعقلون ولا يتعلمون ولا يرتاضون، وإلا لكانت هممهم ارتفعت «وشغلت نفوسهم بغيرها مما هو أشد تحقيقاً مما كانوا فيه. وهو الصورة من الأشكال والمحاسن، والزينة الموجودة في الأشكال والأجساد اللحمية، من الحيوان والناس، وهي المحبوبة المرغوبة فيها، المشتهاة المعشوقة عند أكثر الناس من البالغين العقلاء».

وهو ما يوضحه «الإخوان» في صورة أصرح في هذا القول: «ثم اعلم ان في الناس خواص وعوام، فالعوام من الناس هم الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً، أو شخصاً مزيناً، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه، والقرب منه، والتأمل له. وأما الخواص فهم الحكماء الذين إذا رأوا صنعة محكمة، أو شخصاً مزيناً، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ومبدئها العليم، ومصورها الرحيم، وتعلقت به، وارتاحت إليه، واجتهدوا في التشبه به

في صنائعهم، والاقتداء به في أفعالهم، قولاً وفعلاً، وعلماً وعملاً». ان هذه الأقوال تبين لنا أن الحسن مختلف باختلاف النظر إلى الحس أو إلى المعرفة. فالحس، ومنه البصر، لا يوفر سوى صور مضللة: «يرى (البصر) الشيء أعظم مما هو، فكذلك ربما يرى الأنسان الشيء المتحرك ساكناً، والساكن متحركاً، كما يرى من يكون في الزورق إذا نظر إلى الشطوط، فأنه يرى الأشخاص الساكنة متحركة، ويرى نفسه ومن معه ساكناً.

وهكذا ربما يرى الشيء المستقيم معوجاً، والمنتصب منكوساً، كما يرى العود المنتصب في الماء. وربما يرى الشيء المرتفع منخفضاً، والمنخفض مرتفعاً، كما يرى سقف الرواق وأرضه في البعد متقاربين، وما شاكل هذه الفنون». أي أن ما يطلبه «الإخوان» يقع في الصور الأكيدة والمأمونة، وأن الحسن الذي يطلبونه هو فكرة الحسن أو مبدأه، إذا جاز القول، لا صورته من أشكال ونقوش وأصباغ وخلافها.

لهذا فإن حسن المصنوعات البشرية غير باق أو تام أو كامل، عدا أن الحسن الباقي والتام والكامل يتحقق في رياضة النفوس في العلوم الإلهية والمعارف الربانية التي ترتفع بها النفوس «عن هذه الصور والتماثيل المزوقة الموجودة في اللحم والدم إلى ما هي أشرف منها وأفضل، وهي الصورة للنفوس ذوات الحسن والبهاء والكمال والجمال التي تراها النفوس الناطقة الناجية في عالم الأرواح». إلا أن كلامنا عن الحسن هذا، أي الشوق الدائم إلى «المعشوق الأول»، كما يسمون الله، لا يغيب عن بالنا أن «الإخوان» كانوا يطلبون في تعاليمهم ما يؤكد معرفتهم أو توصلهم إلى «الحقيقة».

يُعْلون في ذلك من شأن الحسن ويرفعونه إلى مصاف الحقيقة العليا التي لا يدانيها وصف، ولا تحققها صورة بالتالي (غير الصور الروحانية المحفوظة في عالم الأفلاك)، ولا تشعر بها حاسة. أما ما تقوى عليه القوة المتخيلة عند الإنسان فهو «التشوق»، والتشوف كذلك، إلى صور الحسن المستقرة والحافظة، والاقتداء بها، وتمثلها (أي استخلاص قواعدها وأصولها، كما هي متحققة في الموجودات). وقاعدة هذا التمثل هو الوقوف دوماً على النسب الشريفة (والفاضلة) في المصنوعات، والسعي إلى تطبيق قواعدها، وهي ذات أسس هندسية في غالب الأحيان، نجدها في الشكل الدائري خصوصاً.

لذلك يمكن القول إن الصناعة «تقرب» إلى الله، ومن الحسن، في أحد وجوهها، بالإضافة إلى كونها تحقق المعيشة فوق الأرض، وتوفر للانسان زينة وجمالاً ما، لبدنه

ولمصنوعاته، ولبعضها أكثر من غيرها، كما تجلب لحواسه كلها مشاعر من الإعجاب والدهشة. كما أن وقوف الصناع على أحوال المصنوعات تمكنهم من التعرف على صنائع الله، البارئ القادر، طالما أنه تمتنع عليهم رؤيته بالعين المجردة. الصناعة، إذن، وسيلة للاقتراب منه، للكشف عن طرقه في الإنشاء والتدبير: «فمشاهدتهم أثر الصنعة في المصنوع (. . .) دلالة على انها كلها بقصد قاصد، وصنع صانع، وفعل حكيم قادر، وإن كانوا ليسوا يرونه، ولا يدرون من هو لجهلهم به، وقلة معرفتهم له، وهي الحجاب الذي بينه وبينهم، كما ذكر الله تعالى في ذمهم: ﴿كلا أنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون﴾ والحجاب ها هنا هو جهالتهم وقلة معرفتهم به».

فالله ممتنع على الرؤية بفعل حجاب لا تعينه أية صفة طبيعية، مثلما قال بذلك بعض الفرق الإسلامية، وإنما بفعل الجهل المحيط به وبأفعاله على الأرض وفي الكون. لذلك فإن أولياء الله وأصفياءه والعلماء العارفين المستبصرين، وحدهم، «يرونه ويشاهدونه في جميع أحوالهم ومتصرفاتهم، ليلهم ونهارهم، لا يغيب عنهم طرفة عين، كما لا تغيب مصنوعاته ومخلوقاته ومصوراته عن أبصار الناظرين».

هو حاضر في مصنوعاته للناظرين من البشر، كما أن الأولياء يتوصلون إلى رؤيته، ولكن ليس كرؤية الأشخاص، «ولكن بنوع أشرف منها وأعلى، وفوق كل وصف جسماني، ونعت جرماني، وهي رؤية نور بنور، لنور في نور من نور، كما قال الله تعالى: ﴿الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية﴾، أي لا صورية ولا هيولانية».

4. ج. الحسن والتقرب إلى الله

يتوقف «الإخوان» في غير موضع من «الرسائل» عند مسألة «رؤية الله» (وطبيعة الحجاب وتجلي الله في الجبل وغيرها)، ويناقشون ما يذهب إليه «المجادلة»، حسب تعبيرهم، في هذا الشأن، متخذين فيه موقفاً مبتكراً، يشدد على امتناع رؤية الله، من جهة، وعلى أن التصوير عند النصارى «تقربٌ» إلى الله بدوره، و«تذكرٌ» له، من جهة ثانية، ولو انه أقل شرفاً من السبيل الإسلامي، أي التقرب الروحاني إليه.

يذكر «الإخوان» في مواضع عديدة أحوال العبادات المسيحية، مشيرين إلى عادات التصوير الديني في البِيَع والكنائس، ولا سيما تصوير المسيح والروح القدس وجبرائيل

ومريم، أو متصرفات المسيح وأحواله، «ليكون ذلك تذكاراً لهم بأحواله كيفما يمموا تلك التصاوير والتماثيل». أي أنهم يرون إلى هذه التماثيل والصور، مثلما رأوا إلى الصورة عامة، على أنها «محاكاة» لصورة غائبة، أو تخيلٌ وتأليف لها أو لبعض عناصرها. ولا يكتفون بذلك وإنما يرون إلى الصور الدينية من جهة أخرى كذلك، وهي أنها وسيلة للتقرب إلى الله، وإن كانت الوسيلة القاصرة. هكذا يقترح «الإخوان» سبلاً عديدة في هذا الترقي الروحاني: «ثم اعلم يا أخي ان من الناس من يتقرب إلى الله بأنبيائه ورسله، وبأئمتهم وأوصيائهم (. . .). فأما من يعرف الله حق معرفته فهو لا يتوسل إليه بأحد غيره، وهذه مرتبة أهل المعارف الذين هم أولياء الله.

وأما من قصر فهمه ومعرفته وحقيقته فليس له طريق إلى الله تعالى إلا بأنبيائه. ومن قصر فهمه ومعرفته بهم فليس له طريق إلى الله تعالى إلا بالأئمة من خلفائهم وأوصيائهم وعباده الصالحين. فإن قصر فهمه ومعرفته بهم فليس له طريق إلا اتباع آثارهم، والعمل بوصاياهم، والتعلق بسننهم، والذهاب إلى مساجدهم ومشاهدهم، والدعاء والصلاة والصيام والاستغفار وطلب الغفران والرحمة عند قبورهم، وعند التماثيل المصورة على أشكالهم، لتذكار آياتهم، وتعرف أحوالهم من الأصنام والأوثان، وما يشاكل ذلك طلباً للقربى إلى الله والزلفى لديهم.

ثم اعلم أنه على كل حال من يعبد شيئاً من الأشياء، ويتقرب الى الله تعالى بأحد، فهو أصلح حالاً ممن لا يدين شيئاً، ولا يتقرب إلى الله البتة! (. . .). ثم اعلم أنهم أسوأ حالاً من عابدي الأصنام على كل حال، لأن عابدي الأصنام يدينون بشيء، ويتقربون إلى الله ويخافونه ويرجونه. فأما هؤلاء فلا دين لهم، ولا يعتقدون شيئاً، ولا يعبدون، ولا يخافون، ولا يرجون شيئاً». أي أننا نقع على مراتب في التقرب إلى الله، تبدأ بمرتبة من لا يدينون بشيء، ثم بعابدي الأصنام، ثم بأتباع التصوير الديني المسيحي، ثم بمراتب إسلامية عديدة، تنتهي مع «أهل المعارف» من أولياء الله، الذين لا يتوسلون إلى الله بأحد غيره.

إذا كان «الإخوان» يعرضون في هذه المواقف نظريتهم في التقرب إلى الله، فإن موقفهم، هم كـ«جماعة»، يبقى بعيداً عن التشبيه ولصالح التنزيه. فرؤية الصور الدينية تبقى في حسابهم من «الأشياء المخالفة للسنة والشريعة»، و«المضادة لطبيعته (المسلم) وعادته».

يتضح مما سبق أن «الإخوان» سعوا إلى بناء نظرية دينية ذات أساس «علمي»، أي

رياضي وحسابي وفلسفي، تعزز التأويل الإسلامي وتثبته ببراهين ومثالات وقياسات وأصول، في حدود ما عرفوه وتداولوه ثقافياً واعتقادياً. كما عملوا على إنشاء هذه النظرية على أن تتجنب عالم الحس والمحسوسات (ومنها المصنوعات) وتسعى إلى عالم الحقيقة والروحانيات، بوصفه عالم الحق والحقيقة، عالم الصلاح والمعرفة، في آن. لذلك رأى «الإخوان» في الصور «ضلالاً» معرفياً قبل أن يكون عبادياً، يبعدهم عن المعرفة الحقة. ولذلك أيضاً نظروا أو تحققوا من وجود صناعات جالبة للزينة والجمال، إلا أنهم وجدوا أنها زائلة وناقصة ومشوهة بالقياس مع الصور الروحانية التامة والكاملة.

هذا المسعى الطامح إلى الترقي عن تفسير طبيعي للوجود والكائنات صوب تفسير يقوم على مبادئ عاقلة وناظمة له، نلقاه في المقترحات الفلسفية الإغريقية منذ أفلاطون تحديداً، وتأكد في «المقالات» الإسلامية كذلك. وهو مسعى قام على فك التداخل بين الطبيعي - الإنساني وبين الجميل، وعلى جعل الجمال فكرة علوية يتم التمثل بها من دون القدرة على تجسيدها؛ أي تحويل كل شيء إلى «أصل»، إلى «مبدأ»، تصدر عنه الأشياء وتصبو إليه، من دون شبه أو رؤية. وأدى هذا المسعى، بالتالي، إلى تبعيد الله عن البشر وصفاتهم، ولا سيما في عبادة الأوثان كما عرفتها غير جماعة: ألم يقل أمبيدوكل (نهاية القرن الخامس قبل المسيح) قبل «الإخوان»: «ليس بمقدورنا الاقتراب من الألوهية، ولا رصدها بالعين، ولا إمساكها باليد»؟

هذا لا يعني، بالتالي، أنه ما كانت لـ«إخوان الصفاء»، بعد غيرهم، نظرة في الجمال والجماليات، بل انها نظرة علت عن الحسية إلى الروحانية، وعن العارض إلى الدائم، وعن الصنع إلى الخلق، وعن الظاهرات إلى المبدأ، وعن الجمالات إلى الجميل الحق، وعن الكتابة إلى القول.

ذلك أننا نجد في «الرسائل» قوام نظرة إلى الوجود والباري والصانع تميز بين الكتابة، على أنها فعل البشر، وبين الكلام، على أنه فعل الله: «اعلم ان وجود العالم عن الباري ليس كوجود الدار عن البناء، أو كوجود الكتاب عن الكاتب الثابت، المستقل بذاته، المستغني عن الكاتب بعد فراغه من الكتابة، وعن البناء بعد فراغه من أبنية الدار، ولكن كوجود الكلام عن المتكلم الذي ان سكت بطل وجود الكلام. فالكلام يكون موجوداً ما دام المتكلم يتكلم به، ومتى سكت بطل وجوده (. . .). واعلم ان كلام المتكلم ليس هو جزءاً منه، بل فعل فعله أو عمل عمله وأظهره بعد ان لم يكن». وهو ما توضحه «الرسائل» في نبذة أخرى تنسب الكلام إلى الإبداع والاختراع، على أنه

إحداث فعل من العدم، وتنسب الكتابة إلى التركيب والتأليف، على أنها تجميع ومحاكاة في أحسن الأحوال، ولو أن الكتابة تبدو هي الباقية، والكلام هو الزائل بمجرد انقطاعه. «ليس الإبداع والاختراع تركيباً وتأليفاً، بل إحداث واختراع من العدم إلى الوجود. والمثال في ذلك كلام المتكلم وكتابة الكاتب فإن أحدهما يشبه الإبداع وهو الكلام، والآخر يشبه التركيب وهو الكتابة، فمن أجل هذا صار إذا سكت المتكلم، بطل وجدان الكلام، فإذا أمسك الكاتب، لا يبطل الموجود من الكتابة. فوجود العالم من الله كوجود الكلام من المتكلم، إذا أمسك عن الكلام، بطل وجدان الكلام».

الإبداع هو الكلام، والتأليف هو الكتابة: أي أن «الإخوان» يتخذون من الوحي، من الكلام المنزل، أساساً ونموذجاً للمعرفة ومبدأً مفسراً للوجود. وجود العالم يحتاج دائماً إلى من يؤكده مثل فعل متصل، كالكلام لا الكتابة، ذلك أن الكاتب يفرغ من الكتابة، ولكتابه وجود مستقل، قائم بذاته، ومستغنٍ عن غيره، أما الوجود فلا، من دون البارئ. ذلك ان انتفاء فعله المستمر انتفاء له، لوجوده. والكون قيد التحقق، مثل كلام ما تم، وغير مرشح للتمام. فالله فاعل مستمر، نشط، لا يمسك عن الفعل وإلا بطل، وما عاد كائناً. الكون حاصل وجارٍ في آن، وأزلي وكائن حي في الوقت عينه، والإنسان لا يتوانى عن الصنع ويخلف آثاراً، من دون أن تبقى، ولا يبلغ غاياتها.

الهوامش

1: استعاد أحمد تيمور هذه المقالات، التي نشرها في «الهلال» وأخرى في مجلة «الهندسة»، وجمعها في كتاب «التصوير عند العرب»، الذي لم يبصر النور في زمانه، بل أخرجه زكي محمد حسن، ونشره في «مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر»، (القاهرة، 1942). وتعد هذه المحاولة من أولى وأقوى المحاولات في «استثمار» المادة الكتابية العربية القديمة، ولا سيما في الأشعار، لأغراض التأريخ الفني: الاستدلال بالألفاظ على وجود المصنوعات الفنية في تبادلات المجتمعات.

هذا ما وجد الحاجة إلى تبينه في الكتابات القديمة غير كاتب في مطالع القرن، مثل عبد الفتاح عبادة، الذي عرض لغير موضوع فني في «الهلال»، مثل «الرقص عند العرب وتاريخه في الإسلام»، وتناول فيه في صورة مقارنة، وإن غير نسقية، ما «عندنا» وما «عندهم» من فنون، طالباً من ذلك القول: ان عادات الذوق والاستحسان السارية في المجتمعات العربية في زمنه، والخاصة بالفنون، لا تعكس ما كانت عليه هذه الفنون في ماضي الجماعة، وهو ماض عرف ما عرفته أوروبا بعد قرون من «فنون جميلة». فيقول: «الفنون الجميلة آخر ما تستعيده الأمة الناهضة وأول ما تفقده المنحطة، وما الرقص والغناء والموسيقى والتصوير إلا من الفنون الجميلة، فارتقاؤها في كل أمة دليل ارتقاء هذه الأمة، فهي المحرك العظيم لأرواح أبنائها والمؤثر القوي في ترقية شعورهم وتهذيب عواطفهم، لهذا يجب على شباب هذه الأمة الناهضة محاربة هذه العقائد الفاسدة في نفوسها بالإقبال على هذه الفنون والعمل على رقيها، واني أستدل بحوادث التاريخ ولا سيما تاريخنا المصري والعربي إبان ازدهار الحضارة وزخور بحر العمران ببلادنا على رقي هذا الفن الجميل عندنا على عكس ما نتصور اليوم»: مجلة «الهلال»، أكتوبر (تشرين الأول) 1925، ص 68 - 69.

2: كما درجت التسمية، المعاصرة طبعاً، التي تعين الورثة قبل الميراث، أو المطالبين بحق التسمية والتعيين في الراهن الثقافي انطلاقاً من الماضي.

3: A Guide to ismaili litterature, Londres, 1933, N 11.

وهو ما يعرضه ويلخصه إيف مركيه (Yves Marquet) في بحث قدمه في 22 أيار/مايو 1983، في «الندوة الأولى حول الفكر الإسماعيلي»، التي انعقدت في شنتيه (جنوبي باريس)، بمبادرة من «جمعية الدراسات الإسماعيلية»، والمنشور في مجلة «الدراسات الإسلامية»:

Yves Marquet : Les Epitres des Ihwan Al-safa, oeuvre ismailienne, Studia Islamica, Vol. 61 - 62, 1985, PP 57 -79.

4: وذلك في بحثين: «حول إخوان الصفاء وخلان الوفاء» (مجلة «العرفان»، صيدا، العدد 5، المجلد 34، نيسان/ابريل 1948)، و«من هم إخوان الصفاء وخلان الوفاء؟»، بالانجليزية، في مجلة «الأخبار الإسماعيلية» (Ismailia News, Vol. 1, N 9, june 1954).

5: عارف تامر: «حقيقة إخوان الصفاء وخلان الوفاء»، دار المشرق، الطبعة الثالثة، بيروت، 1982، ص 8.

6: وهو ما يعرضه في صورة أوضح وأدق في هذه المقالة:

Yves Marquet : Les cycles de la souveraintė selon les épitres des Ihwan al-safa, Studia Islamica, Vol. 36, PP 47 - 69.

7: Yves Marquet: Sabees et Ihwan Al-safa, Studia Islamica, Vol. 24, PP 35 - 80, et Vol. 25, PP 77 - 100, 1966.

8: Yves Marquet: Quelles furent les relations entre Jabir Ibn Hayyan et les Ihwan Al-safa , Studia Islamica, Vol. 63 - 64, PP 39 - 51, 1986.

ويمكن العودة إلى مقالة أخرى لمركيه، وهي مادة «إخوان الصفاء» في «الموسوعة الإسلامية».

9: محمد أركون: «نزعة الأنسنة في الفكر العربي - جيل مسكويه والتوحيدي»، ترجمة: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت - لندن، الطبعة الأولى، 1997، ص 325.

10: يتحدث أركون في كتابه هذا عن وجود «ايديولوجيا نضالية اجتماعية-سياسية» في كتابات «الإخوان»: فهم «يحرفون العقل الفلسفي عن وظيفته التحليلية لكي يستخدموه بطريقة جدالية وبلاغية بشكل خاص وذلك من أجل خدمة الدعاية الإسماعيلية. فهم يلجأون بشكل مستمر وثابت إلى الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة والرموز، ويحلون الرؤيا الخيالية والجذابة فنياً محل المعرفة العقلانية. كما ويحلون أسطورة تلفيقية أو انتقائية محل الموقف الايماني»: م. ن.، ص 329.

كما يقول أيضاً: «الإسلام في المنظور الإسماعيلي لم يكن إلا لحظة (مميزة بدون شك، ولكنها لحظة فقط) من لحظات المسار الطويل والصعب للمعرفة. وقد ابتدأ هذا المسار لدى السوريين والمصريين القدماء أولاً، ثم استمر لدى الإغريق المدعوين أيضاً بالصابئيين والحرانيين. والإسلام، كبقية الأديان، لم يفعل إلا أن قولب بعبارات مبسطة قريبة من أفهام العامة، تلك التعاليم الصعبة التي يتوصل إليها الحكيم بكل تعقيداتها وتشعباتها عن طريق إلزام نفسه بالتقشف والجهد العقلي المحض. (بمعنى ان الإسلام المعروف بكل طقوسه وشعائره الشكلانية الخارجية هو للعامة وليس للخاصة)»: م. ن.، ص 325-326.

11: حبيب زيات: «الصور والأيقونات في الحمامات قديماً»، مجلة «المشرق»، بيروت، السنة 42، تموز/يوليو - ايلول/سبتمبر 1948، ص 321.

خاتمة بمثابة مقدمة

يتحقق القارئ، لو أجرى مقارنة بين مواد تراثية وكتب «الفن الإسلامي»، أن التناسب أو التوافق غير قائم بينهما: فما يجده من ترتيب لتاريخ هذا الفن، أو لمواده وأساليبه، لن يقع عليه أبداً في ما بقي لنا من الكتب العربية القديمة، التي تحدثت جزئياً أو كلياً عن الموضوع عينه: كما لو أننا أمام متنين مختلفين ومتباينين، وإن صدرا عن الميدان والمواد نفسها!

قد نجد سبيلاً للمقارنة لو عدنا إلى ما هو متوافر عن صناعتي الخط والموسيقى، سواء في المتون العربية القديمة أو في الكتب الأجنبية المتأخرة، إلا أنه يبقى سبيلاً محدوداً، ذلك أن المعلومات والمعطيات القديمة تبقى دون ما نعرفه حالياً عن هاتين الصناعتين؛ عدا أننا لا نمتلك تاريخاً منسقاً عنهما إلا في الكتب المتأخرة (وإن يحتاج إلى تدقيقات وتصويبات).

أما وجوه المقارنة الأخرى، والتي تشمل الصناعات الأخرى (تصوير، نحت، عمارة...)، فإنها تكاد أن تكون مستحيلة التنفيذ، ذلك أننا لا نعثر في المدونات القديمة إلا على نتف وشذرات، متفرقة هنا وهناك، يتم جمعها أحياناً في هذه الدراسة الجديدة أو تلك، ولكن وفق عروض وتحاليل تجد مرتكزها، لا في الأساس التأليفي للكتب القديمة التي استخرجت منها المواد هذه، بل في منطق تأليفي وتاريخي مستخرج مما عرضه مؤرخو «الفن الإسلامي» الأوروبيون ودارسوه، انطلاقاً من ترتيبهم وتأريخهم المخصوصين لهذا الفن.

ولا نبالغ في القول إذا سقنا الحكم التالي: إن معرفتنا الحالية بـ«الفن الإسلامي»، على اعتواراتها ونواقصها، مشدودة النسب والتكوين إلى متن الدراسات الأجنبية، سواء

في تاريخها أو في تعليلها، على الرغم من إسهامات لافتة، هنا وهناك، مصححة ومدققة لبعض الجوانب فيه.

ويعود واقع الحال هذه إلى أسباب مختلفة: منها انصراف المؤلفين والمصنفين القدامى إلى علوم الدين واللغة والشعر (والفلسفة لاحقاً) من دون غيرها، وعلى حساب غيرها. ومنها فقدان عدد من التآليف القديمة (مثل كتاب نادر ذكره المقريزي في «الخطط» عن «المزوقين»، على سبيل المثال). ومنها خضوع العلوم والصناعات في العهود الإسلامية القديمة إلى نظام ترتيبي مختلف، غير الذي نشهده، ابتداء من التجربة الأوروبية، والقاضي بتمييز صناعات عن غيرها، ومنها «الفنون الجميلة». ومنها عدم إيلاء أعداد من المؤلفين والمصنفين القدامى عالم الحرف والصناعات عنايات تصنيفية أكيدة ومستمرة، مثلما نخصها بها، اليوم، متأثرين بالنموذج الثقافي والدراسي الأوروبي. ومنها أن ما نجمعه، اليوم، في ترتيب واحد، هو «الفنون الجميلة» أو «التشكيلية» وغيرها، توزع بعضه على الأقل سابقاً في أنسقة ترتيبية مختلفة (الموسيقى مع الروحانيات أو الفلكيات، على سبيل المثال)، عدا أن بعضه (ما نجمله في أنواع الصياغة والوشي والنسج وخلافها مما يقع في زينة البيت أو في زينة الجسد) ما اجتمع في رسائل أو كتابات خاصة به، عدا أنه ما حظي غالباً بدراسات تظهر علاقاته الممكنة مع غيره، ولا سيما في عمليات «التحسين» التي تطاول المصنوعات مثل الأشكال والهيئات.

ومن هذه الأسباب أيضاً أن قسماً كبيراً من مواد هذا الفن جرى كشفه بعد وقت بعيد على صنعه، ولا سيما في العقود الأولى من القرن العشرين: هذا يصح في العديد من المكتشفات الأثرية، وفي مواد غيرها، من صور وتماثيل وخلافها، ما ملكنا معرفة بها، وتوثيقاً لها، قبل كشف العلماء الأوروبيين والأميركيين لها: نسوق وندبج الكتب والدراسات الطوال عن الواسطي، أو عن «مدرسة» الواسطي، على سبيل المثال، فيما لا نجد ذكراً له في أية مدونة قديمة. وهو ما يمكن قوله عن آثار معمارية عديدة، مما لا نجد أثراً لها في أية مواد قديمة.

لهذا نقول إن دراسة الفن الإسلامي هي، واقعاً، دراسة في المتن الأجنبي الموضوع عنه، في القرون المتأخرة، ولا سيما في القرن العشرين، بعد أن جرى في هذا المتن تجميع المواد الأوسع عن هذا الفن، وتصنيف مواده المختلفة، واقتراح ترتيبات وتفسيرات له، غير متوافرة وفق هذه النسقية في أي كتاب عربي قديم. وهو ما يتجلى

في كتب عربية حالية عن الفن الإسلامي، إذ انها في غالبها - ما عدا اجتهادات أو تصحيحات واستدراكات، هنا أو هناك - ترجمةً، أو عرض شرحي، أو تأمل حر، انطلاقاً مما جمعه ودرسه ورتبه تاريخياً متن الدراسات الغربية المخصوص بـ«الفن الإسلامي».

ومن الجائز، والحال هذه، أن نقيم التمييز بين القسم المادي والقسم الدراسي من متن الفن الإسلامي، على أن معالجة كل قسم مختلفة عن الآخر. ويمكننا القول، وفقاً لهذا التمييز، إن القسم المادي «مفتوح»، أي قابل للزيادات والتصويبات حتى أيامنا هذه، طالما أننا نكتشف، بالأمس كما اليوم، مواد جديدة، قابلة للاندراج فيه، ولتعزيز معرفتنا به، وربما تصويبها كذلك: هذا يصح في العديد من المخطوطات المصورة التي جرى الكشف عليها مؤخراً، وفي الدراسات الآثارية العديدة، لعبد الرحمن الأنصاري وسعد الراشد، في ماضي الجزيرة العربية، وفي التنقيبات الآثارية في بادية الشام وغيرها. وهذا يصح كذلك في العديد من المواد التي يتم تحصيلها من كتب عربية قديمة جرى تحقيقها ونشرها مؤخراً، أو من كتب قديمة معروفة ولكن غير «مستغلة» كفاية في القراءة الفنية والتاريخية. وفق هذا المعنى، يمكننا القول إن كتب التاريخ والتوثيق الفنيين الغربية تبقى - وهي كذلك، حالياً - المستند الأساسي في تأريخ «الفن الإسلامي»، على الرغم من مشاركات آثارية لافتة، في السنوات الأخيرة لعدد من الآثاريين العرب.

ويمكننا القول بالمقابل، وفقاً للتمييز بين القسمين، المادي والدراسي، في متن «الفن الإسلامي»، إن القسم الدراسي لا يعدو كونه «مقترحاً» وحسب لتصنيف مواد هذا الفن المختلفة وتفسيرها، أو لمجموعها الناظم لها. فنحن لا نشك أحياناً، أو نرجح في أحيان أخرى صحة نسب هذه القطعة أو تلك إلى العهد الفاطمي أو العثماني، إلا أننا نشك أو نراجع صحة تفسير شأن فني أو جمالي.

ذلك أن ما تعرضه كتب «الفن الإسلامي»، سواء في تبويبها التاريخي للعهود والأساليب، أو في تدبير تفسير فني وجمالي له، لا يستند إلى تاريخ تبويبي، ولا إلى تفسير فني وجمالي مستقيين من الثقافة التي تحدد بها هذا الفن. بل علينا أن نجد أسس هذا التاريخ والتفسير في المتون التأليفية الأوروبية، سواء في نسبة الفنون والأساليب إلى عهود سلالية (تقوم على طلب التطابق بين «العصر» و«الفن»)، أو في قسمة الفنون تبعاً لمواد صنعها (فن المعدن، فن النسج...)، أو إلى فنون «أكيدة»، إذا جاز القول، مثل

العمارة والتصوير (مما لا يقع اختلاف في تفسيره وتعيينه بين الثقافتين، الأوروبية والعربية-الإسلامية).

لهذا نقول إن ما يعرضه القسم الدراسي الغربي عن «الفن الإسلامي» لا يعدو كونه «مقترحاً» ليس إلا، ويشكو على ما نظن من كونه يجانب أي تفسير وترتيب محليين لهذا الفن: فلا أثر يذكر في الكتابات الغربية - فيما خلا القرآن وبعض أحاديث نبوية وأقوال لهذا الخطاط أو لذاك المتصوف - لما قاله المؤلفون القدامى، مثل الجاحظ أو الفارابي أو ابن الهيثم أو ابن سينا أو التوحيدي وغيرهم، في هذا الشأن أو ذاك، مما يقع في تفسير بعض مواد هذا الفن. فلا يتعرف القارئ عما قيل: عن «التنزيه» و«التشبيه»، وعن الزينة في الجسد أو في الكلام، وعن أضاليل البصر وشرف البصيرة، وعن «صناعات الزينة والجمال»، وعما يجمع بين الشاعر والمصور من أمر «المحاكاة»، أو عن «الجمال» و«البهاء» و«الزينة» في الموجودات، أو عن إقامة المفكرين القدامى التعارض بين جمال «أشرف الوجود» وجمال «العرض»، وبين الجميل «بذاته» والجميل «بغيره»...

وهي مواد قد تكون متفرقة في هذا الكتاب أو ذاك، أو قد تتطلب في غالب الأحيان قراءة مناسبة لها، تضعها في إطارها الثقافي والجمالي المخصوص. ذلك أن القراءة هذه ليست حاصل متابعة وتأمل وحسب، في مواد هذا الفن، أو في مواده الدراسية بعد توافرها وجمعها، وإنما هي في الأساس قراءة متعددة الأوجه، تطاول أوجه الحسن (أو الجمال) وتحققاته ومثله ومقاييسه وقيمه، سواء في العلويات أو في الدنيويات، مما يتطلب، في المقام الأول، التعرف على أحوال الصنع والتملك (والتنافس على الملكية)، المعينة في نتاجات وهيئات وأشكال مختلفة. كما تتطلب القراءة هذه اجتماع علوم مختلفة، ما يمكن جمعه تحت تسمية «الأناسة» (الأنتروبولوجيا) الثقافية، التي تعين أحوال المعتقدات مثل سبل الصنع أو محددات التنافس على الملكية (وخصوصاً «الذخائر»).

نقول هذا متأكدين من الخطأ التكويني الذي قامت عليه دراسات «الفن الإسلامي» الغربية، وهو أنها تعاملت مع مواد هذا الفن وفق منظور «القطعة الفنية»، إذا جاز القول. وهو ما نرمز إليه في عدد من الأمثلة: ما نظرت هذه الدراسات، على سبيل المثال، إلى الصورة المزوقة (أو «المنمنمة»، كما نسميها في العربية منذ خمسينيات هذا القرن) ضمن طراز الكتاب المصور، بل تعاملت معها كما لو أنها «المقابل الإسلامي» للوحة الجدارية

الأوروبية، أي مستقلة عن الكتاب، فيما هو في أساسها التكويني والوظيفي والجمالي بالتالي. كما جرى توزيع مواد، مثل الخاتم (المعدني)، أو اللباس (الحريري)، أو عقد (اللؤلؤ)، في أنواع مختلفة (المعادن، والألبسة. . .)، فيما تشترك كلها في زينة الجسد، في «شارته» («الشارة: الهيئة واللباس الحسن»، في العربية القديمة)، وتعرض هذا الجسد في الممارسات الاجتماعية في هيئة جميلة متنقلة - أشبه بـ«الجسد الثاني» - لصورة الكائن. فكيف نعالج «الفن الإسلامي» إذن؟

كان للدارسين الأوروبيين أن «يقترحوا» ترتيباً معيناً لمواد هذا الفن، لا لتحددهم بالنظام الجمالي المتشكل في ثقافتهم وحسب، وإنما لخلو الكتابات القديمة (التي بلغتهم) من هذا الترتيب أيضاً. وسبب ذلك أن الكتابات هذه انشغلت بأمور أخرى، غير التي تشغل الإنسان، اليوم: فما نوليه، في أيامنا هذه، اعتباراً فائقاً، ما حظي في زمانه بمثل هذا الاعتبار؛ وما ندرجه حالياً في نصاب الفن «الرفيع» جرى إهماله قديماً، في الكتابة على الأقل.

ومع ذلك لا يمكننا القول إن «الفن» الذي نحتفي به، ونفرد له صالات العرض والمتاحف، في بلادنا وبلدان غيرنا، ونخصه بالمعاهد العالية والدراسات الكثيرة، لم يكن موجوداً، أو عديم النفع والتقدير في حسابات أهل زمانه، بل يعني هذا تبايناً في الانشغالات والانهماكات والكتابات بين الأمس البعيد واليوم القريب.

وهذا يعني كذلك أن وضع «ترتيب» للفن الإسلامي مسألة مطروحة، «مفتوحة»، تنتظر الاقتراحات والاقتراحات. لكننا نشترط في هذا الباب أن تأتي هذه الاقتراحات متناسبة، أو موافقة، لما كان عليه الصنيع الفني في زمنه الاجتماعي، لا في زمننا. وفي ذلك يكمن نقدنا لمقترحات «الفن الإسلامي» السارية، وهو أنها ما تقيدت، أو ما أخذت بالحسبان الصنيع الفني في دورته الاجتماعية، وفي تبادلاتها الاعتقادية والقيمية والجمالية. فهل لنا أن «نقترح» بدورنا؟

يمكننا طبعاً أن ننظر إلى الأعمال الفنية بوصفها حاملة لـ«وحدات» أو مفردات فنية، من أنواع الزخرفة الكتابية والهندسية والمورقة وغيرها، ومن أنواع الصور المتمايزة، سواء التمثيلية أو الإيضاحية أو العلمية وغيرها، ومن أنواع الأشكال الهندسية المختلفة من مربعات ومثمنات وخلافها، سواء في العمائر أو في الكتب أو فوق الأواني وغيرها.

ويمكننا أيضاً أن ننظر إلى الأعمال الفنية انطلاقاً من قسمة العمل التي تفترضها في ممارسات المجتمع: فالمصور هو غير البناء، والبناء هو غير المزخرف، إلى غير ذلك

من التمايزات والتحديدات، وإلى الأعمال الفنية بوصفها ذات وظائفية معينة في تبادلات المجتمع وممارساته وطقوسه وتقاليده.

يمكننا أيضاً أن ننظر إلى الكتاب، الديني أو الثقافي أو العلمي على حدة، لأننا نجده على هذه الصورة في أحوال المجتمعات وتبادلاتها. وهذا ما يمكن قوله عن البناء كذلك، وعن أنواع الزينة المختلفة، زينة الجسد وزينة المتاع. وهو مقترح مناسب في النظر إلى العمل الفني على أساس صنعه المادي أيضاً، إذ يقترح علينا المجموعات التالية: فن الكتاب، والورقة حاملاً مادياً له؛ وفن الهندسة، والجدار حاملاً مادياً له؛ وفن الزينة (أو فن المتاع)، الآدمية أو المادية، على أن الجسد والخشب والزجاج والقماش والمعادن وغيرها حوامل مادية له.

أفكار سريعة، في ختام كتاب؟ طبعاً. هذا ما يحدونا إلى البحث من جديد، وإلى القول فعلاً: انها خاتمة بمثابة مقدمة، ولكتاب آخر.

الملاحق

نبذات من مخطوط البوزجاني

- «هذا كتاب أبي الوفاء محمد بن محمد البوزجاني المهندس فيما يحتاج إليه الصانع من أعمال الهندسة.

قد امتثلت ما رسمه الملك شاهانشاه، السيد الأجل المؤيد المنصور، بهاء الدولة وضياء الملة وغياث الامة، أطال الله بقاه، وأدام تمكينه وعلوه ورفعته وبسطته وسلطانه، من إثبات المعاني التي كان يتذاكر بحضرته العالية من الأعمال الهندسية التي يكثر استعمالها عند الصناع، مجرداً من العلل والبراهين، ليسهل على الصنّاع تناوله، وتقرب عليهم طريقته.

وجعلت الكتاب ثلاثة عشر باباً هي:

الباب الأول: في المسطرة والبركار والكونيا.

الباب الثاني: في الأصول التي ينبغي أن يقدم ذكرها.

الباب الثالث: في عمل الأشكال المتساوية الأضلاع.

الباب الرابع: في عمل الأشكال في الدوائر.

الباب الخامس: في عمل الدائرة على الأشكال.

الباب السادس: في عمل الدائرة في الأشكال.

الباب السابع: في عمل الأشكال بعضها في بعض.

الباب الثامن: في قسمة المثلثات.

الباب التاسع: في قسمة المربعات.

الباب العاشر: في عمل مربع من مربعات وعكسها المختلفين.

الباب الحادي عشر: في قسمة الأشكال المختلفة الأضلاع.

الباب الثاني عشر: في الدوائر المتماسة.

الباب الثالث عشر: في قسمة الأشكال على الكرة».

- «اعلم أن الصناع يعملون الأشكال من المدورات وعليها بالقسمة، وذلك أنهم إذا أرادوا مثلاً أن يعملوا في دائرة مخمساً قسموها بخمسة أقسام متساوية، ووصلوا بين مواضع القسمة. وأخرجوا من مواضع القسمة خطوطاً مماسة لها؛ فيكون قد عملوا في الدائرة مخمساً متساوي الأضلاع والزوايا أو عليها.

وهذا العمل ليس بمرضٍ عند المهندسين ولا عند الصناع الحذاق الفره. فإن الصنعة الجيدة عندهم أن يبتدئ الصانع بضرب من الأبواب القريبة يصل به إلى مقدار ضلع المخمس، أو المسدس، أو المعشر، أو غيرها من الأشكال كما بيّنا في هذا الكتاب.

فإن الذي يعمل بالقسمة يتعب في فتح البركار وضمه دفعات كثيرة، ولا يصل إلى ما يريد إلاّ بمشقة، ولا يخرج إلاّ بالتقريب.

فإذا كان الأمر على ما ذكرنا فيجب أن نسلك في استخراج الأضلاع بهذه الأشكال طريقاً صناعياً قد عرف طريقه بالطرق الهندسية.

واعلم أنك متى عملت في دائرة شكلاً من الأشكال فقد صحّ لك عمل ذلك الشكل عليها. لأنك متى أخرجت من موضع القسمة خطوطاً مماسة للدائرة كان الذي يحدث من الصورة هو الشكل المعمول عليه.

فأما الدوائر على الأشكال أو في الأشكال فإنها تختلف فنبيّن كل واحد منها كيف يجب أن تعمل في هذا الكتاب».

- «في قسمة المربعات وتأليفها.

بيّنا في الأبواب التي تقدمت من هذا الكتاب عمل الأشكال بعضها في بعض، وبعضها على بعض، وقسمتها على أنواع مختلفة، وما يكثر استعمال الصناع لها بما أرجو أن تكون فيه كفاية لمن له أدنى فهم ورياضة.

فأما في هذا الباب فإنا نذكر فيه تقطيع الأشكال التي يكثر استعمال الصنّاع لها والمساءلة عنها، وهو قسمة المربعات وتأليفها وما يتركب منها ونجعل لها قوانين يرجع إليها، فإن جميع ما يستعمله الصناع في هذا الباب بلا أصول يعمل عليها، (ولأجل ذلك) يقع لهم الغلط الكثير فيما يقسمونه ويرتبونه، وإذا دبر الأمر على واجبه يسهّل

الأمر فيما يراد من هذا الباب ان شاء الله».

- «في تركيب المربعات وقسمتها إذا لم يكن عددها مؤلفاً من مربعين.

قد غلط جماعة من المهندسين والصنّاع في أمر هذه المربعات وتركيبها. أما المهندسون فلقلة دربتهم بالعمل، وأما الصنّاع فلخلوهم من علم البراهين. وذلك أن المهندس إذا لم تكن له دربة بالعمل صعب عليه تقريب ما يصح له بالبراهين الخطوطية على ما يلتمسه الصانع.

فإن الصانع غرضه ما يقرب عليه العمل ويظهر له صحة ما يراه في الحس والمشاهدة ولا يبالي بالبرهان على الشيء المتوهم والخطوط.

والمهندس إذا قام له البرهان على الشيء بالتوهم لم يبال صحة ذلك بالمشاهدة إذا لم يصح.

على أننا لا نشكك إنما يأخذ من الشيء زبدته ولا يفكر في الوجوه التي ثبتت صحة ذلك به، ولأجل ذلك قد يقع عليه الغلط والخطأ.

فأما المهندس فقد علم صحة ما يريد بالبرهان، إذا كان هو المستخرج للمعاني التي يعمل عليها الصانع والماسح، وإنما يصعب عليه دربة ما يعمله البرهان إلى العمل إذا لم تكن له دربة بما يعمل الصانع والماسح؛ فإن حذاق هؤلاء المهندسين إذا سئلوا عن شيء من قسمة الأشكال أو شيء من ضرب الخطوط تحيروا فيه واحتاجوا إلى فكر طويل؛ وربما سنح لهم هذا وقرب عليهم، وربما صعب ولم يتأت لهم عمله، ولقد حضرت بعض المجالس وفيه جماعة من الصنّاع والمهندسين وسئلوا عن عمل مربع من ثلاث مربعات.

أما المهندس فإنه يستخرج خطاً يقوى على ثلاث مربعات بسهولة. ولم يرض أحد من الصناع بما عمله.

فإن الصانع يريد أن يقسم تلك المربعات بأقسام يؤلف منها مربعاً واحداً كما عملنا مربعين وخمسة مربعات.

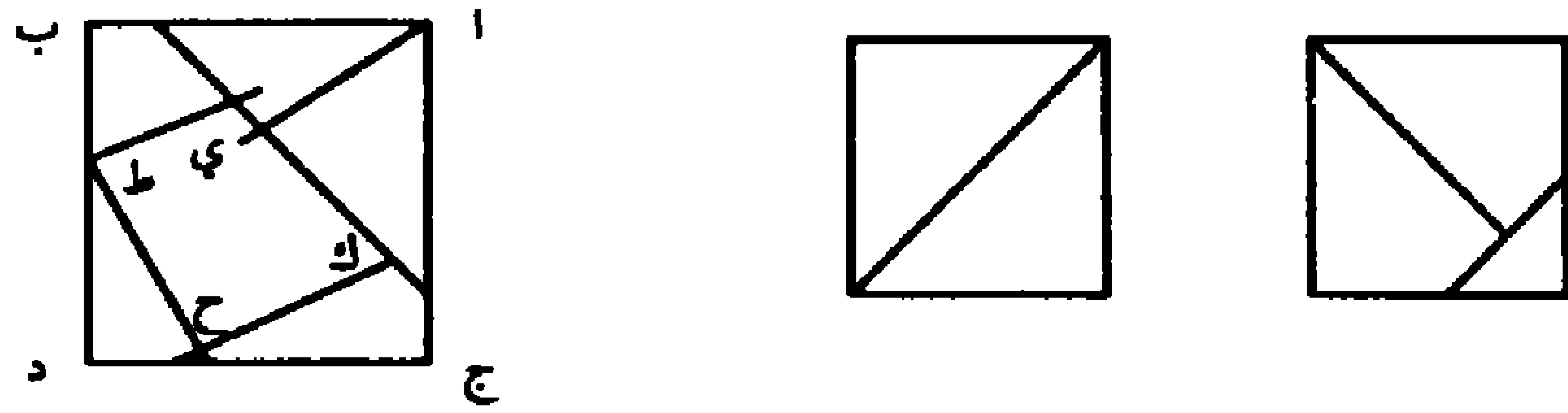
وأما الصنّاع فإنهم أوردوا فيه عدة وجوه قام البرهان على البعض ويطل البعض إلاّ أن ما لم يتم البرهان عليه كان مقارباً للصحة في المنظر فيخيل لمن ينظر إليه أنه صحيح.

ونحن نورد تلك الوجوه ليعلم الصحيح منه من الفاسد، (ولا يقع على الناظر) في هذا المعنى غلط في قبول ما هو فاسد إن شاء الله.

وذلك ان بعض الصناع وضع أحد المربعات في الوسط، وقطع الثاني منها بنصفين بالقطر، ووضعه على جنبتي المربع، وأخرج من وسط الثالث إلى زاويتين منه على القطر خطين مستقيمين وخطاً منه إلى وسط الضلع المقابل للمثلث الذي حدث بالخطين. فانقسم المربع، بمنحرفين ومثلث.

ثم وضع المثلث أسفل المربع الأول. ووضع المنحرفين فوقه.

وضم الضلعين الأطولين أحدهما إلى الآخر في الوسط فصار له مربع على مثل هذه الصورة



- (قال أبو الوفاء): «أما صورة ما عمله فهو في التخيل ولمن لا يكون له دربة بالصناعة والهندسة يرى أنه صحيح، وإذا كشف عنه علم انه خطأ.

أما انه يتوهم انه صحيح، فمن جهة صحة الزوايا واستواء الأضلاع. فإن زوايا المربع صحيحة كل واحدة منها قائمة.

وأما الاضلاع فإنها متساوية.

ولأجل هذا يتخيل انه صحيح.

وذلك أن زوايا مثلثات ب ج د التي هي زوايا المربع، كل واحدة قائمة، والزاوية الرابعة مركبة من زاويتين كل واحدة منها نصف قائمة، وهما زاويتا المنحرفين.

وأما الأضلاع فمستقيمة ومتساوية.

وذلك ان كل واحد من هذه الأضلاع، مركب من ضلع أحد المربعات ومن نصف قطره، فهي متساوية.

وأما أنها مستقيمة في التركيب، فهو بين أيضاً.

فإن الزوايا المجتمعة عند التقاء الخطوط كلها مساوية لقائمتين.

لأن الثلاث زوايا التي عند نقطة ج مساوية لقائمتين.

لأنها زاوية مربع وزاويتي مثلث كل واحدة منها نصف قائمة.

وكذلك زاوية ط

وأما زاوية ي فإن عندها زاويتين إحداهما زاوية المثلث، وهي نصف قائمة،

والاخرى زاوية المنحرف وهي قائمة ونصف.

وكذلك الزاويتان اللتان عند نقطة ك.

وإذا كانت الزوايا قائمة والأضلاع مستقيمة يخيل لكل واحد أن مربعة عملت من ثلاثة مربعات. ولا يفطنون للموضع الذي دخل عليهم الغلط منه.

وإنما نبيّن ذلك انا قد علمنا أن كل ضلع من أضلاع هذا المربع قد صار مساوياً لضلع أحد المربعات ولنصف قطره.

فليس يجوز أن يكون ضلع المربع المؤلف من ثلاث مربعات هذا المقدار، فإنه أكثر منه.

وذلك ان ضلع المربع المؤلف من ثلاث مربعات إذا جعلنا ضلع كل مربع عشرة أذرع تقريباً على المتعلم وهو سبعة عشر ذراعاً وثلث بالتقريب.

وضلع هذا المربع هو سبعة عشر ذراعاً ونصف سبع، وبينهما تفاوت كثير. وأيضاً فإن مربع أ ب ج د لما قسمناه بنصفين ووضعنا كل نصف منه إلى جانب مربع أ وقع قطر مربع ب ج د على خطي ح ي ط ك.

وليس يجوز أن يقع عليه ذلك لسببين:

أحدهما ان قطر مربع ب ج لا ينطق به وخط ح ي منطق وهو مثل ضلع مربع ب ج ومثل نصفه، والثاني انه أصغر منه ذلك ان قطر مربع ب ج هو أربعة عشر وسبع بالتقريب، وضلع ح ي هو خمسة عشرة، فقد تبين فساد هذه القسمة والترتيب.

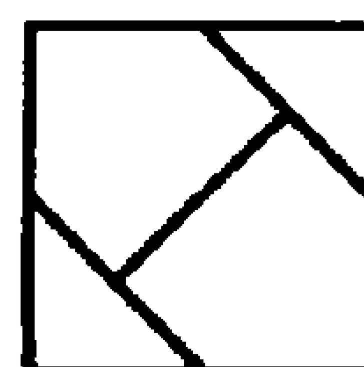
وقد قسم بعض الناس هذه الربعات بنوع آخر من القسمة أظهر فساداً من القسمة الأولى.

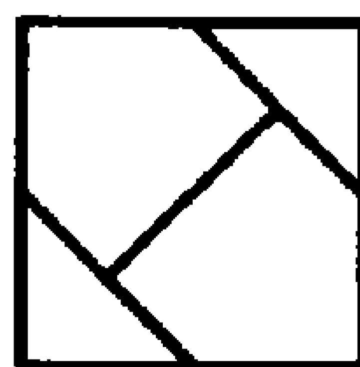
وذلك انه قد فصل من قطر مربعين منها في وسطه مثل احد ضلعها.

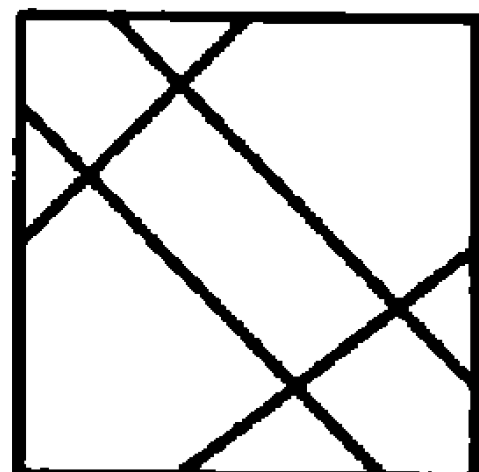
وقطع من طرفي القطر أربع مثلثات. فيصير المربعان أربع مخمسات مختلفات الأضلاع وأربع مثلثات.

ثم وضع كل مخمس إلى ضلع المربع الثالث فيصير في أربع زواياه موضع أربع مثلثات،

فنقل المثلثات الباقية من المربعين إليها فصار مربعاً من ثلاث مربعات على هذه الصورة







وهذا أيضاً يخيل لمن لا يكون له دربة بالهندسة والبرهان انه صحيح ومتى تأمل ظهر أنه فاسد خطأ.

وذلك ان المثلثات التي نقلها إلى المواضع القائمة من زوايا المربع هي أكبر من مواضعها.

وذلك أن المواضع الفارغة يحيط بكل واحد منها ضلعان، وقطر كل ضلع منها مساو لنصف قطر المثلث الذي قطع من المربع، ووتره مساو للقطر، وهذا محال. مثال ذلك انا جعلنا أحد المثلثات عليه أ ب ج وأحد المخمسات أ هـ ح ر د فإذا نقل وسط المخمس إلى أضلاع المربع، والمثلثات إلى مواضعها، وقعت نقطة ج من مثلث أ ب ج على نقطة ج من المربع ووقع أ ج من المثلث على أ ج من المخمس.

لكن أ ح من المخمس مساو ج د من المثلث وهو نصف الوتر. فصار نصف الوتر من المثلث القائم الزاوية مساو لضلعه وهو أ ح وهذا محال لا يجوز.

وأيضاً فإن أ ب هو ضلع المثمن الذي يقع في المربع و أ ب وب ط هو مساو لمثلثي ضلع المثمن

فيصير خط هـ ط مساوياً لثلاثة أمثال ضلع المثمن وليفصل ضلع المربع وهذا أيضاً محال.

فإن ضلع المربع المؤلف من ثلاث مربعات هو أقل من هذا بكثير.

فقد تبيّن فساد ما عملوه (كما ذكرنا في هذا الفصل)، فأما قسمة المربعات على الوجه الصحيح وعلى ما يلزم عليه البرهان فإننا سنبينه على الوجه الذي نذكره.

وهو أنا نقسم مربعين منها بنصفين نصفين على الأقطار.

ونضيف كل واحد منها إلى ضلع من أضلاع المربع الثلاثة ونجعل الزاوية التي هي نصف قائمة من المثلث على زاوية من زوايا المربع والقطر منه على الضلع.

فينفصل لنا من المثلث من عند الزاوية الأخرى بعضه.

ثم نوصل بين زوايا المثلث القائمة الزوايا بخطوط مستقيمة فيكون ذلك ضلع المربع المطلوب.

وينفصل لنا من كل مثلث كبير مثلث صغير فنوركه وننقله إلى موضع المثلث الحادث عند الضلع الآخر».

نبذات من كتاب الوشاء

- «كان الحسن بن وهب تعشق جارية يقال لها ناعم، فنكس اسمها ونقش على خاتمه: معان، وذكر ذلك في أبيات يقول فيها:

«نقشتُ معاناً على خاتمي لكيما أعانُ على ظالمي
كذا اسمُ من هامَ قلبي به وأصبحَ في حالة الهائمِ
نَكَستُ الهجاء فأعلنتُه بطرفي ليخفى على الحازمِ».

- «أخبرني من قرأ على بابِ دارٍ بإصْطَخْرَ منقوشاً بحجر:

أرى الدار من بعدِ الحبيب ولا أرى
حبيبي مع الباقين في عرصة الدارِ
فيا عجباً إذ فارقَ الجارُ جارَه».

- «أخبرني بعض شيوخنا من الكتاب بالعسكر قال: قرأتُ على طبقين أهداهما بعض الفرس إلى بعض الكتاب قد نضد بأنواع من السوسن والياسمين والشقائق والرياحين على أحدهما مكتوب:

شادن راح نحو سرحة ماء مسرعا وجنتاه كالتفاح
ورد الماء ثم راح وقد أصـ ـدره الماء في غلالة راح».

- «أخبرني بعض أصحابنا قال: أخبرني من رأى في ذيل جارية الحسن ابن قارن منسوجاً في العلم (رسم الثوب ورقمه):

أحسنُ ما قد خلق اللـ ـه وما لم يخلقه
شكوى فتاة وفتى يعشقها وتعشقه
نار الهوى دانية تحرقها وتحرقه
يا حبذا الحب إذا دام ودامت حرقه».

- «قال علي بن الجهم: رأيتُ في منطقة واجد الكوفية زناراً منسوجاً مكتوباً فيه:

لستُ أدري أطالَ ليلي أم لا كيف يدري بذاك من يتقلى
لو تفرغت لاستطالة ليلي ولرعي النجوم كنت مخلاً».

- «قال علي بن الجهم: رأيت في صدر قبة مكتوباً بألوان فصوص منضدة:

لا تطمع النفس في السلو إذا أحببت حتى تذيبها كمدا

من لم يذق لوعة الصدود ولم يصبر على الذل والشقا أبدا
فذاك مستطرف الفؤاد يرى في كل يوم أحبابه جددا».

- «أخبرني بعض الكتاب أنه قرأ على صينية بين يدي الحسن بن وهب مفصلة بالفصوص بألوان شتى:

من كان لا يزعمني عاشقا أحضرته أوضح برهان
إني على رطلين أسقاهما روح في أثواب سكران
وكنت لا أسكر من تسعة يتبعها رطل ورطلان
فصار لي من غمرات الهوى والسكر سكران عجيبان».

- «قرأت على تفاحة مكتوباً بماء الذهب:

أنا للأحباب بالسـ ـر وبالوصل رسول
أتهادى فأرق الـ ـقلب والقلب ملول».

- «كتبت راهي جارية الأحدب قبل أن يشتريها إسحاق بن إبراهيم الموصلي على وشاح قميصها:

إذا وجدت لهيب الشوق في كبدي أقبلت نحو سقاء القوم أبتردُ
هبني طفئت ببرد الماء ظاهره فمن لحر على الأحشاء يتقدُ».

- «كتبت شادن جارية خنث قيمة جواري المأمون على وقاية (شيء كالمنديل يلف على الذوائب ليقيها) تجمع بها ذوائبها:

بيضاء تسحب من قيام فرعها
وتغيب فيه وهو جثل [الكثير الملتف] أسحم [أسود]
فكأنها فيه نهار مشرق وكأنه ليل عليها مظلم».

- «قال الماوردي: رأيت جارية لبعض ولد المأمون، وعليها قلنسوة عليها مكتوب:

يا تارك الجسم بلا قلب أن كان يهواك فما ذنبي ؟
يا مفرداً بالحسن أفردتني منك بطول الشوق والكرب».

- «قال علي بن الجهم: قرأت على ستر لبعض ولد المأمون:

جرتني كي أجاريكم بفعلكم لا تهجريني فإني لا أجاريك
قلبي محب لكم راض بفعلكم استرزق الله، قلب لا يجانيك

أصبحت عبدا لأدنى أهل داركم   وكنت فيما مضى مولى مواليك».

- «أخبرني آخر أنه قرأ على تكة لبعض المواجن (القليلات الحياء):

اقــطــع الــتــكــة حــتــى   تــذهــب الــتــكــة أصــلا

ثــم قــل لــلــردف أهــلا   بــك يــا ردف وســهــلا».

أو هذه: «أخبرني أحد الظرفاء أنه قرأ على منصة لبعض المجان:

تقول، وقد جردتها من ثيابها: ألست تخاف اليوم أهلك أو أهلي؟

فقلت: كلانا خائف بمكانه   فهل هو إلا قتلك اليوم أو قتلي؟».

ابو حيان التوحيدي: «رسالة في علم الكتابة»

في «الرسائل»، تحقيق: ابراهيم الكيلاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الاولى، دمشق، 1985، ص 242 – 248.

«قال الشيخ أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدي الصوفي البغدادي رحمة الله عليه:

كنت – أطال الله بقاءك وأدام سرورك – يوماً من الأيام عند بعض الرؤساء، وجرى كلام في نعت الخط وشرح أقسامه، وتفصيل فنونه، ووصف مذاهب أصحابه من أهل العراق وغيرهم، وكان هذا الرئيس ذا خط معجز منه؛ وكان عديم المساجل عليه، فانبريت بكلام كنت وعيت جله من البربري ابي محمد، المحرر عندنا ببغداد، وكان مبرزاً في صناعته وارثاً لها من أبيه وعمه – والعرق اذا وشج على شيء من الفضائل والرذائل أتى بالغرائب، وأوفى على العجائب – ووصلت ذلك بما كنت سمعته من الأفاضل وأصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوط اليانعة مما التقطته أيدي الأقلام من ترتيب الحروف على أحسن نظام، من رقة اللطافة، ودقة الظرافة ممن تقدموا، وكانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي بأنواعه (. . .).

أنواع الخطوط العربية: الإسماعيلي، والمكي، والمدني، والأندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعّب، والريحاني، والمجرد، والمصري، فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديماً، ومنها قريبة الحدوث، وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم (. . .).

معاني الخط: والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمّل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفويق. فهذه أصوله وقواعده المتضمنة لفنونه وفروعه، وكل قلم يظهر له العمل على قدره - والورد كفاء صدره ان شاء الله.

أما المجرد بالتحقيق، فإبانة الحروف كلها، منثورها ومنظومها، مفصلها وموصلها، بمداتها وقصراتها، وتفريجاتها وتعويجاتها، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مثلجة، أو تضحك عن رياض مدبجة. فهذا ما يعم الحروف كلها عماء، أما ما يختص واحداً واحداً منها فسأقوله على أثر هذا.

وأما المراد بالتحديق فإقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المفتحة.

وأما المراد بالتحويق فإدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة بما يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة.

وأما المراد بالتخريق فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفراداً وأزواجاً بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها.

وأما المراد بالتعريق فإبراز النون والياء وما أشبهها، مما يقع في إعجاز الكلمة مثل من وعن وفي ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد.

وأما المراد بالتشقيق فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء والظاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي، فإن الشكل بهما يصح ومعهما يحلو، والخط في الجملة كما قيل: هندسة روحانية بآلة جسمانية.

وأما المراد بالتنسيق فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية، وحياطتها من التفاوت في التأدية، ونفض العناية عليها بالتسوية.

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها ما يفيدها وفاقاً لا خلافاً.

وأما المراد بالتدقيق فتحديد أذناب الحروف بإرسال اليد، واعتمال سن القلم، وإدارته، مرة بصدره، ومرة بسنّيه، ومرة بالاتكاء، ومرة بالإرخاء، بما يضيف إليها بهجة ونوراً وورونقاً وشذوراً.

وأما المراد بالتفريق فحفظ الحروف من مزاحمة بعضها لبعض وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقاً لصاحبه بالبدن، مجامعاً بالشكل الأحسن.

فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتياً، وفعله مواطئاً، وقريحته عذبة، وطينته وطئة».

ابو حيان التوحيدي: «المقابسات»

حققه وقدمه: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989.

- «هذه العلوم والمعارف كلها من آثار الأجرام العلوية وسهام هذه الجواهر الشريفة الأبدية بالأنوار المنبثة والشعاع المتصل الحركات السريعة والبطيئة والمتوسطة على أشكال صحيحة دانية وأسباب على الطبيعة جارية. ثم رجع إلى الجواب فقال قائل عن هذه المسألة، على التأويل، جوابان مختلفان من وجهين مختلفين. أحدهما هو زجر عن النظر فيه لئلا يكون هذا الإنسان، مع ضعف نحيزته، واضطراب غريزته، وانفتات طينته، وانبتات مريرته، عداء على ربه، بحاثاً عن غيبه، متكبراً على عباده، ظاناً بأنه مأتي في شأنه، قائم بجده وقدرته وحوله وقوته. فإن هذا النمط يحجز الإنسان عن الخشوع لخالقه والإذعان لربه ويبعده عن التسليم لمدبره، ويحول بينه وبين طرح الكاهل بين يدي من هو أملك له وأولى به (. . .).

وإنما كان العلم حقاً، والاجتهاد في طلبه مخلصاً، والقياس فيه صواباً وبذل السعي دونه محموداً، لاشتباك هذا العالم السفلي بالعلوي واتصال هذه الأجسام القابلة بتلك الأجرام الفاعلة واستحالة الصور بحركات تلك المتحركات المتشاكلة بالوحدة (. . .). ثم تشقق الكلام حتى كاد يصل منه ما يكون تلو المسألة والجواب ولم أزل أرقي وأنفث وأغزل وأنكث حتى نظمت هذا الذي يمر بك في هذا المكان على تنافر كبير بين أول وآخر وصدر وعجز واقباس واقتباس (. . .).

(وقيل): ان هذا العالم السفلي مع تبدله في كل حال متقبل للعالم العلوي شوقاً إلى كماله وتحققاً بكل ما أمكن من شكله، فهو بحق التقبل يعطي هذا العالم السفلي ما يكون به مشابهاً للعالم العلوي. ومن هذا الباب تقبل الإنسان الناقص للكامل، وتقبل الكامل من البشر للملك، وتقبل الملك للباري جل وعلا. فكذلك تقبل الطبيعة للنفس والنفس للعقل والعقل للباري تعالى.

قال آخر: إنما وجب هذا التقبل لأن وجود هذا العالم وجود متهافت، مستحيل، لا صورة ثابتة له، ولا شكل دائم، فكان بهذا الوجه فقيراً إلى ما يمده ويشده (. . .).

وقد علمت ان علم ما يكون أحب إلى جميع الناس من كل فقه وكلام وأدب وهندسة وشعر وحساب وطب، لأن هذه رتبة إلهية، وهي الفاصلة الكبرى، فطوى الله تعالى عن الخلق حقائق الغيب ونشر لهم نبذاً منه، وشيئاً يسيراً، يتعللون به، ليكون هذا العلم محروصاً عليهم كسائر العلوم، ولا يكون مانعاً من غيره. قال: ولولا هذه البقية التي فضحت الكاملين وأعجزت القادرين لكان تعجب الخلق من غرائب الأحداث وعجائب الصروف وظرائف الأحوال عبثاً، تَوكلهم الله تعالى لهواً ولعباً (. . .).

قلت، في هذا الموضع، لأبي سليمان: حصل لنا في هذه المسألة جوابان: أحدهما زجر عن النظر في هذا العلم على ما طال الشرح فيه، والآخر حث على هذه الفائدة التي تكاد الروح تطير معها طرباً عليها، هل يجوز أن نعتقد فساد أحد الوجهين (. . .). فقال: الجوابان صحيحان. وذلك أن ها هنا أنفساً خبيثة، وعقولاً رديئة، ومعارف خسيسة، لا يجوز لأربابها أن ينشروا ريح الحكمة، أو يتطاولوا إلى غرائب الفلسفة، فالنهي ورد من أجلهم، وهو حق والحال هذه الحال. فأما النفوس التي قوتها الحكمة، وبلغتها العلم، وعدتها الفضائل، وعقيدتها الحقائق، وذخرها الخيرات، وعادتها المكارم، وهمتها المعالي، فإن النهي لم يتوجه إليها، والعتب لم يوقع عليها (. . .). (المقابسة الثانية، ص 62–79).

– «الطبيعة تعطي صورتها لكل شيء بحسب قبوله ومواتاته (. . .). فاختلاف الصور إنما نشأ من اختلاف المواد. وهذا أصل لا أصل له، وعلة لا علة لها، لأنه لم يفعل فاعل على ذلك، بل الصورة من شأنها هذا، والمادة من شأنها ذاك، والأمر مستتب على سنن ما ترى». (المقابسة الحادية عشرة، ص 93).

– «قال ابو سليمان فلتة: حدثوني، على ما كنتم فيه، عن الطبيعة لم احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا ان الصناعة تحكي الطبيعة، وتروم اللحاق بها، والقرب منها، على سقوطها دونها. وهذا رأي صحيح، وقول مشروح. وإنما حكتها، وتبعت رسمها، وقصت أثرها، لانحطاط رتبتها. وقد زعمت أن هذا الحدث لم تكفه الطبيعة، ولم تغنه، وأنها قد احتاجت إلى الصناعة، حتى يكون الكمال مستفاداً بها، ومأخوذاً من جهتها ؟ (. . .).

ان الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأن الصناعة ها هنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة. وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، وأنها تعشق النفس، وتتقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكمل بإكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها. والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها

على نوع لطيف وصنف شريف. والموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مؤاتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها تأييد العقل والنفس لبوساً مونقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بوساطة الصناعة الحاذقة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وإكمالاً بما تعطي.

فقال له البخاري، وكان من تلامذته: ما أشكرنا لك على هذه الصلات السنية، وما أحمدنا لله تعالى على ما يهب لنا بك من هذه الفوائد الدائمة. فقال: هذا بكم اقتبست، وبحجركم قدحت، وإلى ضوء ناركم عشوت. وإذا صفا ضمير الصديق للصديق، أضاء الحق بينهما، واشتمل الخير عليهما، وصار كل واحد منهما ردءاً لصاحبه، وعوناً على قصده، وسبباً قوياً في نيل إرادته ودرك بغيته. ولا عجب من هذا فالنفوس تتقادح، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفاتح. وأسرار هذا الإنسان، الذي هو العالم الصغير في العالم الكبير، جمة، واسعة، منبثة. وإنما يحتاج الناظر في هذا النمط إلى عناية بنفسه في طلب سعادته، ورعاية لحاله في السلوك إلى غايته، غير عائج على زهرة العين، ونضرة الحسن، ولذة الوقت، فإنه بهذه المقدمات يصل إلى تلك الغايات، ويجني تلك الثمرات، ويجد تلك السكائن، مرتفعاً عن هذه الأقذاء والقاذورات (. . .). (المقابسة التاسعة عشرة، ص 101–103).

– «سمعت النوشجاني يقول: الباري الحق، والأول الأحد، منبجس الأشياء كلها ومنبعها، عنه تفيض [فيضاً]، وفيه تغيض غيضاً، لا على حد اللفظ الذي في عن فصلاً وفي في وصلاً، بل على حد العقل الذي يقضي بالشيء على الشيء من غير إثبات بينونة، ولا تأسيس كينونة. فإن الأشكال والحدود من الأقوال والأغراض منفيّة في ساحة الألوهية، لكنها رسوم متحرّكة للنفوس تحريكاً، وكلمات مقرّبة من الحق تقريباً، تبلغ بالسامع إلى ما وراء ذلك كله تبليغاً. وكلما كانت هذه الرسوم أتمّ وأحسن، والكلمات أبهى وأبين، كان التحريك ألطف، والإدراك أشرف، ولهذا ما يضرب عن بيان إلى بيان، ويؤثر كلام على كلام. ومثال هذا التحريك وهذا التحرك حاضر من الأشكال والخطوط والصور والنقوش.

ثم قال: والوحدة شائعة في جميعها، ومحيطة بها كلها، ومشتملة عليها بأسرها. فصارت هذه الأشياء بالوحدة تتشاكل وتتكامل، وبالكثرة تتخالف وتتفاضل. فالمعنيّ بالتصفح، المولع بالتعرف، قد تلوح له تارةً كالمركز من المحيط، وتارةً كالمحيط من

المركز، وتارةً كالدرة في البحر، أعني بهذه الفقرة ملء ما بينهما، فافطن له. فإذا لحظ الأول فكأنه صادرٌ مع الصوادر، وإذا لحظ الثاني فكأنّه واردٌ مع الوُرّاد، وإذا لحظ الحشو بين الطرفين فكأنّه كل هذا، وكل ذاك. ومن أجل الإحاطة الشائعة، والاشتمال الأول، ما انقسم المطلوب عند الطلب بين المحيط والمركز انقساماً مفروضاً لا محقوقاً، فبالنسبة على هذا واحدة، والوصلة ثابتة، ولكنّ القوابل مختلفة الوجوه والأمكنة، متباينة النواحي والأزمنة. فعلى هذا يختلف الفرع الراجع إلى الأصل، ويتفق الأصل المبدئ للفرع. وهذا كلام غامض من وجه. ومَن رجع إلى فطنةٍ ربّانية، وقريحة صافية، لحظ من هذا أكثر ممّا ضمّنت العبارة وأتت عليه الإشارة». (المقابَسة السادسة والثلاثون، ص 138–139).

– «قيل لأبي علي هذا: ما معنى قولنا العقل يحرم كيت وكيت، والعقل يطلق كيت وكيت؟ فقال: معنى ذلك استحسانه الحسن، واستقباحه القبيح، والاستحسان منه تحسين لك، والاستقباح منه تقبيح عليك. والتحسين إطلاق، والتقبيح حظر» (المقابسة الثامنة والثلاثون، ص 140).

– «قال أبو الحسن العامري: ان المغمض من أرباب الحكمة يدرك بفكره ما لا يدرك المحدق ببصره من غير فهم. وذاك ان الحس محطوط عن سماء العقل، والعقل مرفوع عن أرض الحس، فمجال الحس في كل ما ظهر بجسمه وعرضه، ومجال العقل في كل ما بطن بذاته وجوهره. والحس ضيق الفضاء، قلق الجوهر، سيال العين، مستحيل الصورة، متبدل الاسم، متحول النعت. والعقل فسيح الجو، واسع الأرجاء، هادئ الجوهر، قار العين، واحد الصورة، راتب الاسم، متناسب الحلية، صحيح الصفة. والفكر من خصائص النفس الناطقة. والنطق في النفس تصفح العقل بنور ذاته. والحس رائد النفس بالوقوع على خصائصه. وكما قد صح أن الحس كثير الإحالة والاستحالة، فكذلك قد وضح أن العقل ثابت على حاله في كل حالة. والحس يفيدك ما يفيد في غرض الآلة التي أصلها المادة، والعقل يفيدك ما يفيد على هيئة محضة، لأنه نور» (المقابسة الحادية والأربعون، ص 144–145).

– «قال آخر من جملة القوم: ليس لشيء وجود، ولا وجوب، إلا للباري الحق. فلا حقيقة إذن لشيء إلا له، لأنه هو الواجب، وكل ما عداه فإنما هو به واجب، وبه ممتنع، وبه ممكن. والوجود الحق له، فكل وجود يرسم للممكن أو للممتنع فإنما هو بالاستعارة، والتقريب، والتحلية، والتشبيه» (المقابسة الرابعة والأربعون، ص 157).

– «قلت لأبي سليمان: أي شيء يعرف أن في العقل، مع شرفه وعلو مكانه،

انفعالاً؟ فقال: باستحسانه واستقباحه، لأن هذين انفعالان ولكنهما انفعالان على طريق الاستكمال لا على طريق الاستحالة. وكأنه يدور على نفسه، أو يقتبس من الذي هو أعلى منه، ويبث فيما دونه، ويسبغ عليه، فهذا يوسم بالانفعال على جهة التقريب، لأن مرتبة هذا الانفعال فوق مرتبة كل فعل مما دون العقل. ومما يزيدك استبانة لهذا المعنى، واستنامة إليه، ان هذا الانفعال هو الانفعال الأول الذي ليس فوقه انفعال البتة، فله بحق الأولية نسبة إلى الفاعل الأول الذي لا فاعل فوقه البتة» (المقابسة السابعة والأربعون، ص 167-168).

- «حركة الطبيعة في الأجسام نقش مرموق، وحركة النفس في الأرواح الشريفة وشي معشوق، وحركة العقل في الأنفس الفاضلة معنى أنيق» (ص 210).

- «قال (أبو سليمان): قد وضح لك قديماً الانفعال على ثلاثة أنحاء: فنحو ينحط به المنفعل عن خاصة جوهره باستحالة صورته وانحلال كينونته، وضرب يتحرك به المنفعل على نفسه إما نقضاً لما اجتمع أو استخلافاً لما انحل عنه، وضرب يتطاول به المنفعل إلى ما فوقه مقتبساً لنوره ومتشوقاً إلى كماله. فهذا المنفعل من وجه الاختيار أكمل وأفضل لأن المطبوع مسلوب القدرة، جار على الشرك الواحد، فهو بالقوة الإلاهية أفضل من المختار، ولكن شرف المختار عليه من جهة القدرة الموهوبة له يتخير بها، وفي هذا معنى التمليك. وشرف المطبوع من جهة القدرة الموجودة فيه يدوم عليها، وفي هذا معنى القسر» (المقابسة السادسة والستون، ص 226).

- «قال (أبو الحسن محمد بن يوسف العامري): «ليس اللطف في تزيين الشيء، بل اللطف في تأنيق التزيين. وليست المهنة تأدية الصناعة، بل المهنة سهولة التأدية. وليس الكمال المطلق باقتناء الفضيلة الأنسية، بل بما يتبع اقتناءها من الجود المزين لها» (ص 272).

- «يقال: ما الصناعة؟ الجواب (للعامري المذكور): بالإطلاق هي قوة للنفس فاعلة بإمعان، مع تفكر وروية، في موضع من الموضوعات، نحو غرض من الأغراض» (ص 292).

- «قال أبو سليمان: «الحواس مهالك، والأوهام مسالك، والعقول ممالك. فمن خلص نفسه من المهالك قوي على المسالك، ومن قطع المسالك أشرف على الممالك، ومن أشرف على الممالك شرف بوصلة الملك المالك. (. . .).

وقال: الحواس مضلة، والأوهام مزلة، والعقول مدلة. فمن اهتدى في الأول، وثبت في الثاني، أدرك في الثالث، ومن أدرك في الثالث فقد أفلح، ومن ضل في

الأول، وذل في الثاني، وخاب في الثالث، فهو من الهمج» (المقابسة الخامسة والتسعون، ص 309).

– قال أحدهم من المتناظرين: «التعليم الهندسي صناعة من الصناعات العقلية والأنسية، ويقع تحتها علم المقادير والأبعاد والأشكال والزوايا وما يقع تحت كل مقدار وبعد من الزوايا الخطية والسطحية والجسمية. وقال: الهندسة صناعة معرفة المقادير، وطبائعها، وحدودها، وخواصها، وما يقع تحتها من أجزائها وأشخاصها. والمقادير هي الأشياء ذوات الابعاد، وهي ثلاثة: خطوط وبسائط وأجسام. كذلك الأبعاد الثلاثة: طول وعرض وعمق. فللمقدار الخطي بعد واحد وهو الطول. وللمقدار السطحي بعدان وهما الطول والعرض. وللمقدار الجسمي ثلاثة أبعاد هي: الطول والعرض والعمق. فالجسم المقدار التام» (المقابسة السادسة والتسعون، ص 312).

– «قيل: فما العالم؟

قال: صنم مزين

قيل: قديم هو أم محدث؟

قال: محدث ولكن في هيئة قديم، وقديم لكن في معرض محدث. أما القدم فبحق المماثلة للعلة الأولى، والترشح القائم عن الجود الدائم. وأما الحدوث، فبحق العيان الذي يشهد من ناحية المعلول الثاني.

قيل: فما الدنيا؟

قال: لعب ولهو، وغفلة وسهو، وغيب في خاص عيان، وصحوب حس مفارق لحقيقة عقل. قيل: ثم ماذا؟ قال: شاهد كذوب، وزخرف خلوب. قيل: ثم ماذا؟ قال: موجود ولكنه معدوم، وحقيقة ولكنه باطل، ويقظة ولكنها حلم، وكون ولكنه في طي اضمحلال، واضمحلال ولكنه في حكم كون، ومتصرم يشير إلى الدوام، وغاش في جلباب نصيح، وعدو في ثياب صديق (. . .).

قيل له: فما الموجود؟

قال: ليس فوقه ما ينعت به، ولا دونه ما يحط إليه، لأنه لو كان فوقه غيره، لكان أيضاً موجوداً، ولو كان دونه لكان أيضاً موجوداً، فعلى هذا كل ما تراءى للعين، وثبت بالحس، وانتصب للنفس، أو تحقق بالعقل، من غير فرض ولا توهم ولا وضع، فهو موجود، إما بالقوة وإما بالفعل». (المقابسة السادسة بعد المئة، ص 375– 378).

كمال الدين ابي الحسن الفارسي:

«كتاب تنقيح المناظر لذوي الأبصار والبصائر»

الجزء الاول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 331 — 340.

-«الحسن ان كل واحد منها يفعل بانفراده نوعاً من الحسن، ويفعل عند الاقتران ببعض نوعاً آخر، وصور المبصرات مركبة من تلك المعاني، ويدركها البصر، فهو يدرك الحسن من إدراكه لها منفردة ومقترنة. وكذلك قد تكون في الصور المستحسنة معان لطيفة من أجلها كانت الصورة مستحسنة، كالنقوش والتخطيط والترتيب الدقيق، وكثير من هذه المعاني يخفى من الأبعاد المعتدلة، فإذا قربت من البصر ظهرت له، فأدرك حسن الصورة.

والوضع يفعله (أي الحسن) فإن النقوش إنما تستحسن من الترتيب اذا لم تعتبر ألوانها، وكذا الكتابة المستحسنة إنما تستحسن للترتيب، لأن حسن الخط إنما هو من تقويم أشكال الحروف، وتأليف بعضها لبعض، فإن لم يكن الترتيب منتظماً متناسباً لا يوجد حسن الخط، وإن كانت أشكال حروفها صحيحة مفخومة، وقد يستحسن الخط اذا كان تأليفه منتظماً وإن لم تكن حروفه في غاية التقوية. وإن كانت كلها مستحسنة من أجل ألوانها، فللمتصل زيادة حسن يفعلها الاتصال. والعدد يفعله . . .، والحركة تفعله . . .، والسكون يفعله . . .، والخشونة تفعله . . .، والملاسة تفعله . . . والشفيف يفعله . . .، والكثافة تفعله . . .، لأن الأضواء والأشكال والتخطيط وجميع المعاني المستحسنة التي تظهر في صور المبصرات ليس يدركها البصر إلا من اجل الكثافة.

قال: والظل يفعله، وذلك أن كثيراً من المبصرات يكون فيها وشوم وغضون ومعان لطيفة تكشف عن حسنها، فإذا كانت في ضوء قوي خفيت عن الأبصار، وإذا صارت في الظل ظهرت له أيضاً.

قال: والتشابه يفعل الحسن، والاختلاف يفعله، وكذا النقوش وحروف الكتابة لو كانت أجزاؤها متساوية لكانت قبيحة، فإن أطراف الخطوط وأواخر التعريقات إنما تحسن إذا كانت مستدقة، وأدق من بقية الحروف.

وإن غاية حسن الخط أن تكون أشكال حروفه مستحسنة، وتأليف بعضها ببعض مستحسناً، وكذلك النقوش والألوان المشرقة الرائقة إذا انتظمت على ترتيب متشاكل كانت أحسن، وكذلك صور الأشخاص - من الإنسان وغيره - قد يظهر فيها الحسن من اجتماع المعاني الجزئية فيها، وأكثر الحسن المدرك بحاسة البصر إنما يتقوم من اقتران هذه المعاني على نسبة ونظام ومشاكلة.

قال: وقد يتقوم الحسن من معنى آخر غير كل من المعنيَين اللذين ذكرناهما، وهو التناسب والائتلاف، وذلك ان الصور المركبة المتألفة من أعضاء مختلفة أو ضلع مختلفة، واتصال واقتران حصل في كل منهما عدة من المعاني الجزئية، وليس جميعها يكون متناسباً ومتألفاً وذلك لأنه ليس كل شكل يحس مع كل شكل، ولا كل عظم، ولا كل وضع مع كل وضع، ولا كل عظم مع كل وضع، بل كل منها يناسب بعض المعاني، ويباين بعضاً، مثال ذلك: نتوء... وان لم تكن الأعضاء على انفرادها مستحسنة في أشكالها ومقاديرها، لكنها كانت متناسبة كل بالنسبة إلى آخر فانها تفعل الحسن أتمّ مما إذا كانت في أنفسها حسنة وغير متناسبة عند المقايسة، فأما إذا اجتمع السببان فذلك نهاية الحسن، وليس وراءه غاية، وإذا استقريت الصور المستحسنة من جميع أنوار المبصرات وجدت التناسب يفعل فيها من الحسن ما ليس يفعله كل من المعاني الجزئية لا منفردة ولا مقترنة.

ان الحسن إنما يدركه البصر إذا ميز المعاني التي فيه، وأدرك حسنها مفردة ومتألفة وأدرك التناسب بينها، وتأمل فيها، فإن لم يميزها لم يدرك الحسن.

كيف يدرك البصر صور المبصرات المركبة من تلك المعاني المجتمعة معاً؟

وهذه المعاني منها ما يظهر للبصر حال الملاحظة، ومنها ما لا يظهر إلا بعد التأمل والتفقد، فحقيقة الصورة التي بعض معانيها لا يدرك الا بالتأمل لا يتحقق إلا بالتأمل والتفقد، وإذا أدرك البصر صورة، ولم ير فيها شيئاً من المعاني اللطيفة، فإنه لا يتحقق ايضاً ان ليس فيها معنى لطيف إلا بعد التفقد، فلا يجزم بأنه تحقق الصورة ايضاً إلا بعد التفقد، وتحقق ان ليس فيها شيء من المعاني اللطيفة، فعلى تصاريف الأحوال لا يتحقق للبصر صورة المبصر إلا بعد التفقد والتأمل.

إدراك البصر للمبصرات على وجهين: إدراك بالبديهة، وإدراك بالتأمل، فإن قنع بالبديهة أدرك صورة غير محققة، هي اما صورتها الحقيقية أو غيرها، لكنه لا يحس انه تحققها أو لا، فان تأمل واستقرأ جميع معانيه تحققها، وكثيراً ما يدرك صورة وينصرف عنها من غير تأمل.

ان التأمل الذي يدرك به حقائق المبصرات هو بالبصر والتمييز، وقد تبين ان الصور التي يدركها البصر من سهم الشعاع وما قرب منه أبين مما بعد، فإذا قابل البصر مبصراً مقتدر الحجم وثبت البصر في مقابلته غير متحرك، فإن ما قابل وسط البصر يكون أبين من الحواشي.

وإذا تكرر ذلك الإدراك كانت الصورة أثبت في الخيال من الصورة التي لم يدركها إلا مرة واحدة».

إخوان الصفاء:

الرسائل

مقتطفات مستلة من الطبعة الصادرة عن «دار صادر»، (4 مجلدات)، بيروت، من دون تاريخ.

الرسالة الثانية:

من القسم الرياضي، الموسومة بجومطريا في الهندسة وبيان ماهيتها:

واعلمْ أيها الأخ البار الرحيم، أيدك الله وإيانا بروح منه، ان الهندسة، يقال على نوعين، عقلية وحسية؛ فالحسية هي معرفة المقادير وما يعرض فيها من المعاني، إذا أضيف بعضها إلى بعض، وهي كما يرى بالبصر، ويدرك باللمس. والعقلي بضد ذلك، وهو ما يُعرف ويُفهم، فالذي يُرى بالبصر هو الخط والسطح والجسم ذوات الأبعاد وما يعرض فيها، كما ان الثقل في الثقيل لا يُعرف إلا بالعقل، والثقل عين الثقيل. والمقادير ثلاثة أنواع وهي الخطوط والسطوح والأجسام، وهذه الهندسة تدخل في الصنائع كلها، وذلك ان كل صانع إذا قدر في صناعته قبل العمل، فهو ضرب من الهندسة العقلية، فهي معرفة الأبعاد، وما يَعرض فيها من المعاني، إذا أُضيف بعضها إلى بعض، وهي ما يتصور في النفس بالفكر، وهي ثلاثة أنواع: الطول والعرض والعمق. وهذه الأبعاد العقلية صفات لتلك المقادير الحسية، وذلك ان الخط هو أحد المقادير، وله صفة واحدة، وهي الطول حسب. وأما السطح فهو مقدار ثان، وله صفتان وهما الطول والعرض. وأما الجسم فهو مقدار ثالث، وله ثلاث صفات وهي الطول والعرض والعمق. (...)

ان الخط الحسي الذي هو أحد المقادير أصله النقطة (...). فإنا لا نقول ان هذه

النقطة شيء لا جزء له، لكن النقطة العقلية هي التي لا جزء لها. ونقول ايضاً الخط أصل السطح كما ان النقطة أصل الخط، وكما ان الواحد أصل الاثنين (. . .). ونقول ان السطح أصل الجسم، كما ان الخط أصل للسطح، والنقطة أصل للخط، كما ان الواحد أصل الاثنين؛ والاثنان والواحد أصلان لأول الفرد. (1، 79 - 81).



فصل في ان لحركات الأفلاك نغمات كنغمات العيدان

(. . .). كانت الحكماء تلحن مع نغمات الموسيقى في الهياكل وبيوت العبادات. فقد تبين إذاً بما ذكرنا طرفٌ من غرض الحكماء في استعمالهم الموسيقى واستخراجاتهم أصول ألحانه وتركيب نغماته. وأما علة تحريم الموسيقى في بعض شرائع الأنبياء، عليهم السلام، فهو من أجل استعمال الناس لها على غير السبيل التي استعملها الحكماء على سبيل اللهو واللعب، والترغيب في شهوات لذات الدنيا، والغرور بأمانيها. والأبيات التي تنشد مشاكلةً لها مثل قول القائل:

خذوا بنصيب من نعيم ولذة فكلٌ، وان طال المدى، يتصرم

وقول القائل:

ما جاءنا أحدٌ يخبِّر انه في جنة مذ مات، أو في نارِ

(. . .).

وذكر هؤلاء الحكماء أيضاً ان بين عظم أجرام هذه الكواكب بعضها لبعض نسباً شتى، إما عددية وإما هندسية وإما موسيقية، وهكذا بينها وبين جرم الأرض هذه النسب أيضاً موجودة، ولكن منها شريفة فاضلة، ومنها دون ذلك يطول شرحها.

فقد تبين بما ذكرنا ان جملة جسم العالم بجميع أفلاكه وأشخاص كواكبه وأركانها الأربعة وتركيب بعضها جوف بعض، مركبةً ومؤلفة ومصنوعة وموضوعة بعضها من بعض على هذه النسب المذكورة المقدم ذكرها؛ وان جملة جسم العالم يجري مجرى جسم حيوان واحد، وإنسان واحد، ومدينة واحدة، وأن مدبرها ومصورها ومركبها ومؤلفها ومبدعها ومخترعها واحد لا شريك له (. . .).

ولنعد الآن إلى ما كنا فيه فنقول: قد تبين إذاً بما ذكرنا طرفٌ من صفة العود وكمية أوتاره، وتناسب ما بين غلاظها ودقاقها، وكمية دساتينها، وكيفية شدها، وما بينها من التناسب، وكمية نغمات نقرات أوتاره مطلقاً ومزموماً، وما بينها من التناسب. فإن أحكم

المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل، ومن أجل هذا صارت الألحان تستلذها أكثر المسامع، وتستحسن صفتها واستعمالها أكثر العقول، ويغنى بها في مجالس الملوك والرؤساء. (1، 210 و216 و217-218).

* * *

فصل في ان إحكام الكلام صنعة من الصنائع

ومن المصنوعات المحكمة المتقنة ايضاً صنعة الكلام والأقاويل، وذلك ان أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ؛ وأتقن البلاغات ما كان أفصح؛ وأحسن الفصاحة ما كان موزوناً مقفى؛ وألذ الموزونات من الأشعار ما كان غير منزحف (. . .).

ان أحكم المصنوعات وأتقن المركبات ما كان تأليف أجزائه وأساس بنيته على النسبة الأفضل. ومن أمثال ذلك ايضاً صناعة الكتابة التي هي أشرف الصنائع، وبها يفتخر الوزراء والكتاب وأهل الأدب في مجالس الملوك، مع كثرة أنواعها وفنون فروعها (. . .).

ونريد ان نذكر في هذا الفصل أصل الحروف، وكيفية ترتيبها، وكمية مقاديرها، ونسب تأليفها الفاضلة بينها فنقول:

ان أصل حروف الكتابات كلها في اي لغة وضعت، ولأي أمة كانت، وبأي أقلام كتبت وخطت، أو بأي نقش صورت، وإن كثرت، فإن أصلها كلها هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة، فأما سائر الحروف فمركبة منهما، ومؤلفة كما بينا في رسالة الجومطريا شبه المدخل إلى صناعة الهندسة. (. . .).

فانظر الآن واعتبر وتأمل يا أخي، أيدك الله وإيانا بروح منه، فإنك تجد هذه الحروف بعضها خطاً مستقيماً مثل هذا: ا ب ت ث، وبعضها مقوساً مثل هذا: د ذ ر ز، وبعضها مركباً منهما مثل سائر الحروف.(. . .).

نريد ان نبين ايضاً ان أجود الخطوط وأصح الكتابات وأحسن المؤلفات ما كان مقادير حروفها بعضها من بعض على النسبة الأفضل، فلنذكر أولاً ما قاله أهل هذه الصناعة، أعني صناعة الكتابة، ليكون أقوى وأصح للحجة، وأوضح للبيان، وأرشد إلى القياس والقانون. قال المحرر الحاذق المهندس: ينبغي لمن يريد ان يكون خطه جيداً

وكتابته صحيحة ان يجعل لها أصلاً يبني عليه حروفه، وقانوناً يقيس عليه خطوطه، والمثال في ذلك في كتابة العربية هو ان يخط الألف أولاً بأي قدر شاء ويجعل غلظه مناسباً لطوله، وهو الثمن، وأسفله أدق من أعلاه؛ ثم يجعل الألف مقدار قطر الدائرة، ثم يبني سائر الحروف مناسباً لطول الألف ولمحيط الدائرة التي الألف مساوٍ لقطرها، وهو ان يجعل الباء والتاء والثاء كل واحد منها طوله مساوٍ لطول الألف، وتكون رؤوسها إلى فوق الثمن مثل هذه: ا ب ت ث؛ ثم يجعل الجيم والحاء والخاء كل واحد منها مدّته من فوق نصف الألف، وتقويسه إلى أسفل نصف محيط الدائرة التي الألف مساوٍ لقطرها مثل هذا: ج ح خ؛ ثم يجعل الدال والذال كل واحد منهما كمثل رُبع محيط الدائرة التي الألف قطرها؛ ثم يجعل السين والشين كل واحد منهما رؤوسها إلى فوق ثمن الألف، ومدّتُها إلى أسفل نصف محيط الدائرة مثل هذا: س ش؛ ثم يجعل الصاد والضاد مدة طول كل واحد منهما إلى قُدام مثل طول الألف، وفتحتها مثل ثمن الألف، ومدتها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المقدم ذكرها مثل هذا: ص ض؛ ويجعل الطاء والظاء كل واحد منهما طوله مثل طول الألف، وفتحتها مثل ثمن الألف، ورؤوسها إلى فوق بطول الألف مثل هذا: ط ظ؛ ثم يجعل العين والغين كل واحد منهما تقويسه من فوق ربع محيط تلك الدائرة، وتقويسه من أسفل نصف محيطها، مثل هذا: ع غ؛ ثم يجعل مدة الفي قدام مثل طول الألف، وفتحته الألف، وحلقته وحلقة القاف والواو والميم والهاء كلها متساوية مثل ثلث الألف إذا دُوِّرَ مثل هذا: ف ق و م ه؛ ويجعل مدة القاف إلى أسفل مثل نصف محيط تلك الدائرة مثل هذا: ق؛ ثم يجعل مدة الكاف إلى قدام مثل طول الألف، وفتحته مثل ثمن الألف، وكسرته إلى فوق ربع الألف مثل هذا: ك؛ ثم يجعل طول اللام مثل الألف، ومدته إلى قدام نصف الألف، مثل هذا: ل؛ ثم يجعل مدة الميم والواو كل واحد منهما إلى أسفل مثل تقويس الراء والزاي مثل هذا: م و؛ ثم يجعل تقويس النون مثل نصف محيط تلك الدائرة التي الألف مساوٍ لقطرها مثل هذا: ن؛ ثم يجعل الياء مثل الدال ومدته إلى خلف مثل طول الألف، أو تقويسه إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة مثل هذا: ي. وهذا الذي ذكرناه من نسب هذه الحروف، كمية مقاديرها طولاً وعرضاً بعضها عند بعض، فهو شيء توجبه قوانين الهندسة والنسب الفاضلة. وأما ما يتعارفه الناس ويستحسنه الكتّاب فعلى غير ما ذكرنا من المقادير والنسب، وذلك بحسب موضوعاتهم ومَرْضِيَّاتِهم واختياراتهم دون غيرها؛ وبحسب طول الدربة وجريان العادة فيها. إذ قد تبين بما ذكرنا ماهية النسب الفاضلة ومقادير الحروف وكمية أطوالها، فنريد ان نذكر هاهنا ايضاً طرفاً من كيفية

صورها وتخطيط أشكالها، وكيفية تركيبها بعضها مع بعض على ما يوجبه القياس والقانون بطريق الهندسة.

اعلمْ يا أخي، أيدك الله وإيانا بروح منه، بان صورَ حروف الكتابات كثيرة الفنون مختلفة الأنواع، كما تقدم ذكرها، وهي بحسب موضوعات الحكماء من الكتاب، واختياراتهم لها، وتواطئهم عليها، يطول ذكر علة ذلك وشرحه. ولكن نذكر قولاً مجملاً مختصراً في ثلاث كلمات بحسب ما توجبه قوانين الهندسة والقياسات الفلكية، كما أوصى المحرر الحاذق المهندس فقال: ينبغي ان تكون صور الحروف كلها لأي أمة كانت، في أي لغة كانت، وبأي أقلام خططت، إلى التقويس والانحناء ما هو الألف التي في كتابة العربية، وأن يكون غلظ الحروف إلى الانخراط ما هو؛ وان يكون عند التركيب الزوايا كلها حادة وإلى التدوير ما هو. وهذا ما قاله أهل الصناعة في تقدير هذه الحروف ومناسباتها مفردة مفردة. فأما عند التركيب والتأليف فربما تختلف وتتغير لعلل بطول شرحها، ولكن يجب على المحرر عند تعليمه للخط التوقيف (اي: التعليم) عليها.

فقد تبين إذن بما ذكرنا ان أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات، وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل. والنسب الفاضلة هي المِثل، والمثل والنصف، والمثل والثلث، والمثل والربع، والمثل والثمن، كما قد بينا قبل. ومن أمثال ذلك أيضاً صورة الإنسان وبنية هيكله، وذاك ان البارئ، جل جلاله، جعل طول قامته مناسباً لعرض جثته، وعرض جثته مناسباً لعنق تجويفه، وطول ذراعيه مناسباً لطول ساقيه، وطول عضديه مناسباً لطول فخذيه، وطول رقبته مناسباً لطول عمود ظهره، وكِبَر رأسه مناسباً لكبر جثته، واستدارة وجهه مناسبة لسعة صدره، وشكل عينيه مناسباً لشكل فمه، وطول أنفه مناسباً لعرض جبينه، وقدر أذنيه مناسباً لمقدار خديه، وطول أصابع يديه مناسباً لأصابع رجليه، وطول أمعائه مناسباً لطول أوردته، وتجويف معدته مناسباً لكبر كبده، ومقدار قلبه مناسباً لكبر رئته، وشكل طحاله مناسباً لشكل كبده، وسعة حلقومه مناسبة لكبر رئته، وطول أعضائه وغلظها مناسباً لكبر عظامه، وطول أضلاعه وتقويسها مناسباً لصندوق صدره، وطول عروقه وسعتها مناسباً لبعد مسافة أقطار جسده. وعلى هذا المثال إذا تأملت واعتبرت كل عضو من أعضاء بدن الإنسان وجدته مناسباً لجملة جثته نسبةً ما ومناسباً لعضوٍ عضوِ أعضاء الجسد نسبة أخرى، لا يعلم كنهَ معرفتها إلا الله، جل ثناؤه، الذي خلقها وصورها كما شاء، كيف يشاء، كما ذكر بقوله، جل ثناؤه: ﴿لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾. وقال: ﴿خلقَك فسوّاك فعدلك في أي صورة ما شاء ركّبك﴾. (1، 218 - 223).

فصل في فضيلة علم النسب العددية والهندسية والموسيقية

(. . .) الله (. . .) لا شريك له ولا شبه له، واحد بالحقيقة من جميع الوجوه، وان كل ما سواه من جميع الموجودات مثنوية مؤلفة ومركبة. وذلك ان الله لما أراد إيجاد العالم الجسماني اخترع أولاً الأصلين وهما الهيولى والصورة، ثم خلق منهما الجسم المطلق، وجعل بعض الأجسام يعين الأركان على الطبائع الأربع التي هي الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة، والأركان هي النار والهواء والماء والأرض. ثم خلق من هذه الأركان جميع ما على وجه الأرض من الحيوان والنبات والمعادن.

واعلم ان هذه الأركان متفاوتات القوى، متضادات الطبائع، مختلفات الصور، متباينات الأماكن، متعاديات متنافرات، لا تجتمع إلا بتأليف المؤلف لها. والتأليف متى لا يكون على النسبة لم يمتزج ولم يتحد، ومن أمثال ذلك أصوات النغم الموسيقية (. . .).

ومن أمثال ذلك عروض الطويل (. . .).

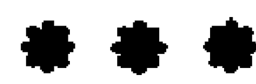
ومن أمثال ذلك أيضاً حروف الكتابة (. . .).

ومن أمثال ذلك أيضاً أصباغ المصورين، فانها مختلفة الألوان، متضادة الشعاع، كالسواد والبياض والحمرة والخضرة والصفرة، وما شاكلها من سائر الألوان؛ فمتى وضعت هذه الأصباغ بعضها من بعض على النسبة، كانت تلك التصاوير براقة حسنة تلمع، ومتى كان وضعها على غير النسبة، كانت مظلمة كدرة غير حسنة. (. . .).

ومن أمثال ذلك أيضاً أعضاء الصور ومفاصلها، فإنها مختلفة الأشكال، متباينة المقادير، فمتى كانت مقادير بعضها من بعض على النسبة ووُضع بعضها من بعض على النسبة، كانت الصورة صحيحة محققة مقبولة (. . .).

ومن أمثال ذلك أيضاً عقاقير الطب وأدويتها (. . .).

ومن أمثال ذلك أيضاً حوائج الطبيخ، فإنها مختلفة الطعم واللون والروائح والمقادير (1، 251 - 253).



فصل في مثنوية قِنْية الإنسان ومثنوية الأعمال

ولما تبين ان أكثر أمور الإنسان وتصرف أحواله مثنوية متضادة، من أجل انه جملة مجموعة من جوهرين متباينين، جسد جسماني ونفس روحانية، كما بينا قبل، صارت قنيته أيضاً نوعين: جسمانية، كالمال ومتاع الدنيا، وروحانية، كالعلم والدين (. . .).

فلما كان هكذا صارت المجالس أيضاً اثنين: مجلس للأكل والشرب واللهو واللعب واللذات الجسمانية، من لحوم حيوانات الأرض، لصلاح هذا الجسد المستحيل الفاسد الفاني؛ ومجلس للعلم والحكمة وسماع روحاني من لذة النفوس التي لا تبيد جواهرها، ولا ينقطع سرورها في الدار الآخرة، كما ذكر الله، جل ثناؤه، بقوله: ﴿وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون﴾. فلما كانت المجالس اثنين صار أيضاً السائلون اثنين، واحد يسأل حاجة من عرض الدنيا، لصلاح هذا الجسد ولجر المنفعة إليه، أو لدفع المضرة عنه؛ وواحد يسأل مسألة من العلم، لصلاح أمر النفس وخلاصها من ظلمات الجهالة، أو للتفقه في الدين طلباً لطريق الآخرة، واجتهاداً في الوصول إليها، وفراراً من نار جهنم، ونجاةً من عالم الكون والفساد، وفوزاً بالوصول والصعود إلى عالم الأفلاك وسعة السموات، والسَّيَحان في درجات الجنان للتنفس من ذلك الروح والريحان المذكور في القرآن (1، 261 – 262).

* * *

الرسالة الثامنة من القسم الرياضي: في الصنائع العملية والغرض منها

(. . .). ان الصنعة العملية هي إخراج الصانع العالم الصورةَ التي في فكره، ووضعها في الهيولى. والمصنوع هو جملة مصنوعة من الهيولى والصورة جميعاً، وابتداءُ ذلك من تأثير النفس الكلية فيها بقوة تأييد العقل الكلي بأمر الله جل ثناؤه.

واعلم بأن المصنوعات أربعة أجناس: بشرية وطبيعية ونفسانية وإلهية. فالبشرية مثل ما يعمل الصناع من الأشكال والنقوش والأصباغ في الأجسام الطبيعية، في أسواق المدن وغيرها من المواضع، والمصنوعات الطبيعية هي صور هياكل الحيوانات، وفنون أشكال النبات، وألوان جواهر المعادن (. . .).

ان كل صانع من البشر محتاج في تتميم صنعته إلى ستة أشياء مختلفة، وهو السابع؛ وإلى سبع حركات، وإلى سبع جهات. فأما الأشياء المختلفة فهي الهيولى والزمان والأداة والآلة والحركة، والسابع النفس. وكل صانع طبيعي فمحتاج إلى أربعة منها، وهي الهيولى والمكان والزمان والحركة، وكل صانع نفساني فمحتاج إلى اثنين منها، وهما الهيولى والحركة وحسب، وكل صانع عقلي فمحتاج إلى صورة واحدة فقط، وهو العقل الأول أثرٌ من مبدع البدائع الحق، لا من شيء إلى شيء. وأما الباري فغير محتاج إلى شيء منها، لأنها كلها مخترعاته ومبتدعاته، أعني الهيولى والصورة والمكان والزمان والحركة والآلة والأدوات كلها. (1، 277 – 278).

فصل في ان موضوع الصناع نوعان

واعلمْ يا أخي بأنه لا بد في كل صنعة من موضوع يعمل الصانع منه وفيه صنعته، فالموضوع في صناعة البشريين نوعان: روحاني وجسماني. فالروحاني هو الموضوع في الصناعة العلمية، كما بينا في رسالة المنطق، والجسماني هو الموضوع في الصناعة العملية، وهو نوعان: بسيطة ومركبة، فالبسيطة هي النار والهواء والماء والأرض، والمركبة ثلاثة أنواع، وهي الأجسام المعدنية، والأجسام النباتية، والأجسام الحيوانية.

فمن الصنائع ما هي الموضوع فيها الماء حسبُ، كصناعة الملاحين والسقائين والروائين والسباحين ومن شاكلهم؛ ومنها ما هي الموضوع فيها التراب حسب، كصناعة حفار الآبار والأنهار والقني والقبور والمعادن، وكل من ينقل التراب ويقلع الحجارة؛ ومنها ما هي الموضوع فيها النار حسب، كصناعة النفاطين والوقادين والمشعلين؛ ومنها ما هي الموضوع فيها الهواء وحسب، كصناعة الزمارين والبواقين والنفاخين أجمع؛ ومنها ما هي الموضوع فيها الماء والتراب حسب، كصناعة الفخارين والغضارين والقدوريين وضرابي اللِّبن، وكل من يبل التراب؛ ومنها ما هي الموضوع فيها أحد الأجسام المعدنية، كصناعة الحدادين والصفارين والرصاصين والزجاجين والصواغين ومن شاكلهم؛ ومنها ما هي الموضوع فيها أصول النبات من الأشجار والقضبان والأوراق، كصناعة النجارين والخواصين والبوارين والحُصُريين والأقفاصيين ومن شاكلهم؛ ومنها ما هي الموضوع فيها لحاء النبات حسب، كصناعة الكتانين، ومن يعمل القِنّب والكاغد ومن شاكلهم؛ ومنها ما هي الموضوع فيها ورق الأشجار والحشائش وزهر النبات ونورها وعروقها وقشورها؛ ومنها ما هي الموضوع فيها ثمر الأشجار وحبُّ النبات، كصناعة الدقاقين والرزازين والنوائين والعصارين والبزازين والشيرجيين وكل من يخرج الأدهان من ثمر الشجر وحب النبات؛ ومنها ما هي الموضوع فيها الحيوان كصناعة الصيادين، ورعاة الغنم والبقر، وساسةِ الدواب، والبياطرة وأصحاب الطيور ومن شاكلهم؛ ومنها ما هي الموضوع فيها أحد الأجسام الحيوانية من اللحم والعظم والجلد والشعر والصوف والقز، كصناعة القصابين والشوائين والطباخين والدباغين والأساكفة والخرازين والسُيُوريين والدنانين والحذائين ومن شاكلهم؛ ومن الصنائع ما هي الموضوع فيها مقادير الأجسام، كصناعة الوزانين والكيالين والذراعين ومن شاكلهم؛ ومن الصنائع ما هي الموضوع فيها أجساد الناس، كصناعة الطب والمزينين ومن شاكلهم؛ ومن الصنائع ما هي الموضوع فيها نفوس الناس، كصناعة المعلمين أجمع، وهي نوعان: عملية وعلمية، فالعلمية مثل ما ذكرنا في رسالة أجناس العلوم وأنواعها،

مما قد شرحناه في إحدى وخمسين رسالة من رسائلنا؛ والعملية مثل ما ذكرنا في ما تقدم. (1، 280 - 282).

* * *

فصل في الحاجة إلى الآلات والأدوات

واعلم يا أخي ان من الصناع من يحتاج في صنعته إلى استعمال عضو من جسده، أو عضوين، وأداة من خارج، أو أدوات كثيرة، كالحراث والبناء والدباغ والحائك وأمثالهم، فإن كل واحد منهم يحتاج إلى أدوات من خارج، وتحريك يديه ورجليه في صناعته؛ ومن الصنائع ما لا يحتاج فيها إلى أدوات من خارج، بل يكفيه عضو من جسده، كالخطيب والشاعر والقاضي والقارئ ومن شاكلهم (. . .). ومنهم من يستعمل في صنعته عضوين كالحاكي والنائحة، باليد واللسان؛ ومنهم من يحتاج إلى استعمال جسده كله كالرقاص والسابح؛ ومن الصناع من يحتاج في صنعته إلى المشي كالساعي والماسح؛ ومنهم من يحتاج إلى القعود دائماً كالرفاء والنداف؛ ومن الصناع من لا يحتاج في صناعته إلا إلى أداة واحدة، كالبواق والزمار والدفاف؛ ومنهم من يحتاج إلى أداتين كالخياط والكاتب، فان الخياط يكفيه في صنعته الإبرة والمقص، والكاتب القلم والدواة، وأما استعمال الكاتب السكين فليس من صناعة الكتابة، ولكن من صناعة النجارة؛ ومن الصناع من يحتاج إلى القيام دائماً في صناعته كالحلاج ودقاق الأرز والذي يدير الدولاب برجليه. (1، 282 - 283).

* * *

فصل في مراتب الصناعات

واعلم يا أخي بأن هذه الصنائع ما هي بالقصد الأول دعت الضرورة إليها، ومنها ما هي تابعة لها وخادمة، ومنها ما هي متممة لها ومكملة، ومن الصنائع ما هي جمال وزينة. فأما التي بالقصد الأول فثلاثة، وهي الحراثة والحياكة والبناء؛ وأما سائرها فتابعة وخادمة ومتممة، وذلك ان الإنسان لما خُلق رقيق الجلد عرياناً من الشعر والصوف والوبر والصدف والريش، وما هو موجود لسائر الحيوان، دعته الضرورة إلى إتخاذ اللباس بصناعة الحياكة؛ ولما كانت الحياكة لا تتم إلا بصناعة الغزل، وصناعة الغزل لا تتم إلا بصناعة الحلج، فصارت هذه الثلاثة تابعة لها وخادمة. وأيضاً لما كان اللباس لا يتم إلا بالحياكة حسب، صارت صناعة الخياطة والقصارة والرفو والطرز متممة لها ومكملة (. . .).

وأما صناعة الزينة والجمال فهي كصناعة الديباج والحرير وصناعة العطر وما شاكلها. والصنائع كلها الحذق فيها هو تحصيل الصور في الهيولى وتتميمها وتكميلها، لِيُنال الانتفاع بها في الحياة الدنيا حسب.

واعلم يا أخي ان الناس كلهم صناع وتجار أغنياء وفقراء، فالصناع هم الذين يعملون بأبدانهم وأدواتهم في مصنوعاتهم الصورَ والنقوشَ والأصباغ والأشكال، وغرضهم طلبُ العوض عن مصنوعاتهم، لصلاح معيشة الحياة الدنيا. والتجار هم الذين يتبايعون بالأخذ والإعطاء، وغرضهم طلبُ الزيادة فيما يأخذونه على ما يعطون. والأغنياء هم الذين يملكون هذه الأجسام المصنوعة الطبيعية والصناعية، وغرضهم في جمعها وحفظها مخافة الفقر. والفقراء هم المحتاجون إليها وطلبُهم الغنى.

واعلم ان الغرض في كون الناس أكثرهم فقراء، وخوفِ الأغنياء من الفقر، هو الحث لهم على الاجتهاد في اتخاذ الصنائع، والثبوت فيها، والتجارات، والغرض فيهما جميعاً هو إصلاح الحاجات، وإيصالها إلى المحتاجين؛ والغرض في ذلك متاع لهم إلى حين. والغرض في تمتعهم إلى حين هو ان تُتَمِّمَ النفس بالمعارف الحقيقية والأخلاق الجميلة والآراء الصحيحة والأعمال الزكية، والغرض في تتميم النفس التمكينُ لها من الصعود إلى ملكوت السماء هو النجاة من بحر الهيولى وأسر الطبيعة، والخروج من هاوية عالم الكون والفساد إلى فسحة عالم الأرواح، والمكثُ هناك فرحاً مسروراً ملتذاً مخلداً فيها. (1، 285 – 286).

* * *

فصل في شرف الصنائع

اعلم يا أخي بأن الصنائع يتفاضل بعضها على بعض من عدة وجوه: إحداها من جهة الهيولى التي هي الموضوع فيها، ومنها من جهة مصنوعاتها، ومنها من جهة الحاجة الضرورية الداعية إلى اتخاذها، ومنها من جهة منفعة العموم، ومنها من جهة الصناعة نفسها. فأما التي شرفها من جهة الحاجة الضرورية إليها فهي ثلاثة أجناس، وهي الحياكة،والحراثة والبناء كما ذكرنا قبل. وأما التي شرفها من جهة الهيولى الموضوع فيها فمثل صناعة الصاغة والعطارين وما شاكلها. وأما التي من جهة مصنوعاتها فمثل صناعة الذين يعملون آلات الرصد مثل الاسطرلاب وذوات الحلق والأكر الممثلة بصورة الأفلاك وما شاكلها، فإن قطعة من الصفر قيمتها خمسة دراهم، إذا عُمل منها اسطرلاب يساوي مئة درهم، فإن تلك القيمة ليست للهيولى ولكن لتلك

الصورة التي جُعلت فيها (. . .). وأما التي شرفها من جهة النفع منها للعموم فهي مثل صناعة الحمامين والسنادين والكناسين وغيرهم، وذلك ان الحمام المنفعة منه للصغير والكبير والشريف والوضيع والمدني والغريب والقريب والبعيد كلهم بالسوية لا يتفاضلون في الانتفاع به. (. . .).

وأما أكثر الصنائع فأهلها متفاوتون في منافعها كاختلافهم في الملبوسات والمأكولات والمشروبات والمسكونات وأمثالها من الأمتعة المصنوعة، حالُ الغني فيها خلاف حال الفقير، إلا الحمامَ والمزين وأمثالهما. (. . .).

وأما التي شرفها من الصناعة نفسها فهي مثل صناعة المشعبذين والمصورين والموسيقيين وأمثالهم، وذلك ان الشعبذة ليست شيئاً سوى سرعة الحركة وإخفاء الأسباب التي يعملها الصانع فيها؛ حتى انه مع ضحك السفهاء منها، يتعجب العقلاء أيضاً من حذق صانعها. وأما صناعة المصورين فليست شيئاً سوى محاكاتهم صور الموجودات المصنوعات الطبيعية أو البشرية أو النفسانية، حتى انه يبلغ من حذقهم فيها ان تصرِف أبصار الناظرين إليها عن النظر إلى الموجودات أنفسها، بالتعجب من حسنها ورونق منظرها؛ ويبلغ أيضاً التفاوت بين صناعها تفاوتاً بعيداً، فإنه يحكى ان رجلاً في بعض المواضع عمل صوراً وتماثيل مصورة بأصباغ صافية وألوان حسنة براقة، وكان الناظرون إليها يتعجبون من حسنها ورونقها، ولكن كان في الصنعة نقص حتى مرَّ بها صانع فاره حاذق، فتأملها فاستزرى بها وأخذ فحمة من الطريق ومثل بجانب تلك التصاوير صورة رجل زنجي كأنه يشير بيديه إلى الناظرين. فانصرفت أبصار الناظرين بعد ذلك عن النظر إلى تلك التصاوير والأصباغ، بالنظر إليه والتعجب من عجيب صنعته وحسن إشارته وهيئة حركته.

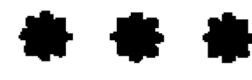
وأما شرف صناعة الموسيقى فمن وجهين اثنين: أحدهما من جهة الصناعة نفسها، والآخر من جهة تأثيراتها في النفوس، وأيضاً من جهة تفاوت بين صناعها (. . .).

واعلم يا أخي بأن الحذق في كل صنعة هو التشبه بالصانع الحكيم الذي هو الباري، جل ثناؤه، ويقال ان الله تعالى يحب الصانع الفاره الحاذق. وروي عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أنه قال: إن الله تعالى يحب الصانع المتقن في صنعته. ومن أجل هذا قيل في حد الفلسفة انها التشبه بالإله بحسب طاقة الإنسان (. . .). (1، 287 – 290).

* * *

فصل في قابلية الإنسان الصنعة

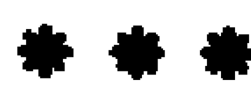
واعلم ان قبول الصبيان تعلمَ الصنائع يختلف بحسب طباعهم المختلفة؛ واختلاف طباعهم بحسب مواليدهم (. . .). واعلم ان من الناس من هو مطبوع على تعلم صناعة واحدة أو عدة صنائع بسهولة في قبولها، حتى ان كثيراً من الناس من يتعلم صناعة بجودة قريحته، إذا رأى أهل تلك الصناعة في أعمالهم بأدنى تأمل، كأنه قد وقف عليها؛ ومنهم من يحتاج إلى توقيف شديد وحث دائم وترغيب، وربما لا يفلح فيها إذا لم يكن فيها موافقاً للطبيعة، وما أوجبه له كمولده؛ ومن الناس من لا يتعلم الصناعة البتة، ويكون فارغاً خلواً منها جميعاً. (1، 290-291).



فصل في ان الجسم لا يتحرك من ذاته

(. . .). واعلم يا أخي بأن كل صانع من البشر لا بد له من أستاذ يتعلم منه صنعته أو علمه، وذلك الأستاذ من أستاذ له قبل وهكذا حتى ينتهي إلى واحد ليس علمه من أحد من البشر، فيكون عند ذلك أحد الأمرين، إما ان نقول استخرجه بقوة نفسه وفكره ورويته واجتهاده، كما يزعم المتفلسفون، وإما ان نقول انه أخذه عن موقف له ليس من البشر، كما يقول الأنبياء، صلوات الله عليهم.

واعلم يا أخي علماً يقيناً أنه ليس من البشر أحد يحيط بعلم من العلوم، لا الأنبياء ولا الفلاسفة، ولا غيرهم، إلا بما شاء الذي وَسِع كرسيه السموات والأرض، ولا يؤوده [يعظم عليه] حفظهما وهو العلي العظيم، وذلك ان الذين زعموا انهم استخرجوا العلوم والصنائع بقوة عقولهم وجودة فكرهم ورويتهم، لولا أنهم رأوا وشاهدوا مصنوعات الطبيعة، فاعتبروها وقاسوا عليها، وكان ذلك لهم كالتعليم من الطبيعة، لما اهتدوا إلى شيء منها. والطبيعة أيضاً لولا أنها مؤيدة بالنفس الكلية، والنفس الكلية لولا أنها مؤيدة بالعقل الكلي الذي هو أول الموجودات من الباري، سبحانه، هو المؤيد للكل كيف شاء، الذي هو صانع الأسباب، والمؤيد للب ذوي الألباب. (1، 294-295).



فصل

ثم اعلم أن الحكيم واضع الخط العربي اقتفى فيما وضعه من ذلك آثار حكمة الله تعالى وكان حكيماً فاضلاً . وقيل أن الحكمة هي التشبه بالإله بحسب طاقة البشر .

ومعنى هذه الحكمة أن يكون الرجل حكيماً في مصنوعاته، متحققاً في معلوماته، خبيراً في أفعاله. فوضع ذلك على موجب الحكمة في العالم لتكون حروف (ا ب ت ث) وهي حروف الجمل مشتملة على كل الأشياء، مطابقة للأعداد الموجودات في الأصل وما تتفرع منه وما يحدث عنه مما لا يحصي ذلك إلا الله تعالى.

فمن الموجودات التي عدتها ثمانية وعشرون في العالم الكبير منازل القمر فإنها ثمانية وعشرون منزلاً، أربعة عشر فوق الأرض، وأربعة عشر تحت الأرض، وهي في موضع اليمين واليسار، منها أربعة عشر في البروج الشمالية، وأربعة عشر في الجنوبية من البروج.

وكذلك يوجد في جسم الإنسان أعضاء مشاكلة لهذه العدة، لأن اللغة التامة لغة العرب، والكلام الفصيح كلام العرب، وما سوى ذلك ناقص. فاللغة العربية في اللغات مثل صورة الإنسان في الحيوان. ولما كان خروج صورة الإنسان آخر صور الحيوانية، كذلك كانت اللغة العربية تمام اللغة الإنسانية وختام صناعة الكتابة. ولم يحدث بعدها شيء ينسخها ولا يغيرها ولا يزيد عليها ولا ينقصها. وفي كل أمة وبكل إقليم وجزيرة وموضع أهل خط وحروف وكتابات وعلامات، يجمعها كلها هذه الثمانية والعشرون حرفاً. ولولا خوف الإطالة لأتينا على ذكر كثير من اللغات وكتابات أهلها وأعداد حروفهم، مثل ما يوجد في اللغة السريانية والعبرانية واليونانية والرومية وما يتفرع منها ويتكون عنها في سائر الأجناس والأمم من بني آدم.

ثم اعلم ان أصل هذه الحروف كلها والخطوط بأجمعها خطابان لا ثالث لهما، ومن بينهما ومنهما وعنهما تركبت هذه الحروف، حتى بلغت إلى نهاياتها كحدوث الأنس كلهم من الشخصين اللذين هما آدم وحواء، عليهما السلام. وكذلك العالم بأسره، السموات ومن فيها والأرض ومن عليها من جوهرين وهما السابق والتالي، أو البسيط والمركب، وهما العقل والنفس. والله تعالى مبدعهما وهو الواحد المنزه عن جميع ما حدث منهما، المتعالي بكبريائه عنهما،وذلك من الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيطها. فأول الحروف هو الخط المستقيم الذي هو الألف، والثاني الباء، وبإزائه في العالم العلوي السابق وهو العقل، والتام هو النفس. وذلك أن النفس مرتبة تحت العقل، ومن بينهما كان حدوث الأشياء كلها في العالم السفلي مثل آدم وحواء فهما الأبوان الذكر والأنثى، والأنثى مرتبة تحت الذكر ومن بينهما كان العالم. وكذلك الحيوانات كلها وأشكال النبات لا تخرج عن هذا الحد والشكل، وصورة الإنسان شبه الخط المستقيم، وصورة الحيوانات شبه الخط المقوس،

والنبات والحيوان مرتبان تحت الإنسان. وهكذا عالم الأفلاك وسكان السموات أشكالها مستقيمة، وصورها كاملة، فهم الخط المستقيم، وما دون فلك القمر بمنزلة الخد المعوج. وهكذا يوجد في الأعداد الناشئة من الواحد والاثنين، فالواحد كالخط المستقيم، والاثنان كالمعوج، وهما أصل الأعداد وينبوعها، وعنهما يكون تزايدها ونماؤها (3، 143 - 145).

فصل

(. . .). وأصح الكتابات وأتمها وأحسنها ما كانت على النسبة الفاضلة في وضعها، ومقادير حروفها بعضها من بعض (. . .).

ولما كانت اللغة العربية والكتابة بحروفها التامة يحتاج إليها في قراءة كتاب الله تعالى الذي ختم بنزوله كتب الأنبياء، عليهم السلام، وذكر فيه ما كان وما يكون إلى يوم الوقت المعلوم، فإنه لا يجب أن يكتب إلا بأحسن الخطوط وأقومها وأتمها وأكملها، ولا يجب أن يكتب بالخطوط الناقصة التي ليست بموزونة ولا معتدلة، لئلا يتصحف على قارئه ويكثر الخطأ واللحن والزلل فيه عند القراءة.

قال المحرر الحاذق المهندس المستبصر في تصحيح كتابة العربية: ينبغي لمن يريد أن يكون جيد الخط، صحيح الكتابة، أن يجعل له أصلاً يبني عليه خطوطه. ومثال ذلك ان يبتدئ فيخط الألف بأي قدر شاء، ويجعل غلظه مناسباً لطوله وهو الثمن، ويجعل طوله قطر دائرة ما، ثم يبني سائر الحروف مناسباً لطول الألف، ويلحظ تلك الدائرة التي الألف مناسب لقطرها، فيجعل الباء وأختيها، كل واحدة طولاً ما، ولطول الألف ورؤوسها إلى فوق ثمن طولها مثل هذا [ا ب ت ث].

ويجعل الجيم وأختيها، كل واحدة مدتها من فوق نصف الألف، وتقويسها إلى أسفل نصف محيط الدائرة التي الألف مناسب لقطرها مثل هذا [ج ح خ].

ثم يجعل الدال والذال كل واحدة منهما ربع محيط الدائرة مقوسا مثل هذا [د ذ].

ثم يجعل الراء والزاي كل واحدة ربع تقويس الدائرة مثل هذا [ر ز].

ثم يجعل السين والشين رأس كل واحد إلى فوق ثمن الألف، ومدتها إلى أسفل نصف محيط الدائرة المقدم ذكرها مثل هذا [س ش].

ويجعل الصاد والضاد طول كل واحد إلى فوق ثمن الألف، ومدتها إلى نصف محيط الدائرة المقدم ذكرها مثل هذا [ص ض].

ويجعل الطاء والظاء كل واحدة مدتها إلى فوق بطول الألف،وفتحتها مثل ثمن الألف، ورؤوسهما إلى فوق بطول الألف مثل هذا [ط ظ].

ويجعل العين والغين كل واحدة تقويسة ربع الدائرة المذكورة، مدته إلى خلف نصف الدائرة مثل هذا [ع غ].

وعلى هذا المثال باقي الحروف فاجعل هذا دستورك في الكتابة. (3، 145 - 147).

فصل في ان الكلام صنعة منطقية

(. . .).

ولكن أصل الحروف كلها في أي لغة كانت وبأي نقش صورت، وإن كثرت وتنوعت، هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة، والخط المقوس الذي هو محيط الدائرة كما ذكرنا قبلاً. وأما سائر الحروف، فمركبة منها، ولو تأملت عند انفكاك الحروف العربية، وجدت بعضها خطاً مستقيماً كالألف، وبعضها مدوراً كالقاف والميم، وبعضها مقوساً كالحاء والخاء (. . .). (3، 149).

فصل

ثم اعلم ان صناعة الكتابة ذات طرفين، طرف كأنه البداية، وطرف كأنه النهاية. فالطرف الأول هو الكلام والنطق بالحروف التسعة التي يستعملها أهل الهند إلى وقتنا هذا. والطرف الآخر الذي هو النهاية، فهي الحروف الثمانية والعشرون التي هي حروف اللغة العربية وما سوى ذلك فهو بين هذين الطرفين (. . .). (3، 149).

فصل

(. . .).

ثم اعلم ان في الناس خواص وعوام، فالعوام من الناس هم الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً، أو شخصاً مزيناً، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه، والقرب منه، والتأمل له. وأما الخواص فهم الحكماء الذين إذا رأوا صنعة محكمة، أو شخصاً مزيناً، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ومبدئها العليم، ومصورها الرحيم، وتعلقت به، وارتاحت إليه، واجتهدوا في التشبه به في صنائعهم، والاقتداء به في أفعالهم، قولاً وفعلاً، وعلماً وعملاً (. . .).

تبين بما ذكرنا ان الله هو المعشوق الأول، وأن كل الموجودات إليه تشتاق، ونحوه

تقصد، وإليه يرجع الأمر كله. لأن به وجودها، وقوامها، وبقاءها، ودوامها، وكمالها. لأنه هو الوجود المحض، وله البقاء والدوام السرمد، والتمام والكمال المؤيد، تعالى الله عما يقول الظالمون والجاهلون علوا كبيراً (. . .). (3، 284 - 286).

فصل في بيان مشاهدة العلماء الحكماء العارفين المستبصرين الذين هم أولياء الله المصطفون الذين يرون صانع العالم بعين البصيرة

فنقول: اعلم ان الجسم ذو جهات لا يمكنه ان يتحرك إلى جميع جهاته دفعة واحدة، وليست حركته إلى جهة أولى من جهة إلا لسبب أو علة بها تكون تلك الحركة من تحريك غيره إياه. فاعلم ان صانع العالم لما كان محتجباً عن أبصار الناظرين الذين هم به جاهلون، كان أثر الصنعة في مصنوعاته ظاهراً جلياً بيناً لا يخفى عن كل عاقل منصف لعقله، وإن كان لا يدري الصنعة لمن هي، ومن عمله، ومتى صوره، ومن أي شيء خلقه، وكيف صوره، وواحد عمله أو أكثر. وإن كان العمل لواحد فعلى مثال احتذاه بفعله إياه، أو يعرف مثال عمله، ولم فعل بعد ان لم يكن يفعل ؟! فمشاهدتهم أثر الصنعة في المصنوع (. . .) دلالة على انها كلها بقصد قاصد، وصنع صانع، وفعل حكيم قادر، وإن كانوا ليسوا يرونه، ولا يدرون من هو لجهلهم به، وقلة معرفتهم له، وهي الحجاب الذي بينه وبينهم، كما ذكر الله تعالى في ذمهم: ﴿كلا أنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون﴾ والحجاب هاهنا هو جهالتهم وقلة معرفتهم به.

وأما أولياء الله وأصفياؤه والعلماء العارفون المستبصرون فإنهم يرونه ويشاهدونه في جميع أحوالهم ومتصرفاتهم،ليلهم ونهارهم،لا يغيب عنهم طرفة عين،كما لا تغيب مصنوعاته ومخلوقاته ومصوراته عن أبصار الناظرين،كما وصفهم تعالى بقوله: ﴿شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط﴾ وقال: ﴿إلا من شهد بالحق وهم يعلمون﴾ سماهم شهداء لمشاهدتهم لله تعالى في جميع أحوالهم كما قال: ﴿أينما تولوا فثم وجه الله﴾ وقال: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ ولا يعزب عنه مثقال ذرة في السموات ولا في الأرض، ولا أصغر من ذلك، ولا أكبر إلا هو معهم أينما كانوا: ﴿ما يكون من نجوى ثلاثة إلا هو رابعهم ولا خمسة إلا هو سادسهم﴾ وقال: ﴿ونحن أقرب إليه من حبل الوريد﴾.

ولما تحقق أولياء الله تعالى فهم هذه الآيات وعرفوها حق معرفتها، شرح الله قلوبهم ونور أبصارهم، وكشف الغطاء عنهم، حتى رأوه وشاهدوه بأبصارهم، كما عرفوه بقلوبهم وكما ادعى أسد الله في الأرض: «لو كشف الغطاء ما ازددت يقيناً» أراد

بذلك أني أراه في هذا الوقت مثل ما أراه في الآخرة (3، 336 - 337).

فصل في أن وجود العالم عن الله

فنقول: اعلم ان وجود العالم عن الباري ليس كوجود الدار عن البناء، أو كوجود الكتاب عن الكاتب الثابت، المستقل بذاته، المستغني عن الكاتب بعد فراغه من الكتابة، وعن البناء بعد فراغه من أبنية الدار، ولكن كوجود الكلام عن المتكلم الذي إن سكت بطل وجود الكلام. فالكلام يكون موجوداً ما دام المتكلم يتكلم به، ومتى سكت بطل وجوده (...). واعلم ان كلام المتكلم ليس هو جزءاً منه، بل فعل فعله أو عمل عمله وأظهره بعد ان لم يكن. (...) وهكذا الحكم والمثال في وجود العالم عن الباري، وذلك ان العالم ليس بجزء منه، بل فضل تفضل به، وفيض جو أفاضه، وفعل فعله بعد ان لم يكن فعل (...). (3، 337 - 338).

فصل

ثم اعلم ان الأشياء هي أعيان، أي صور غيريات أفاضها وأبدعها الباري تعالى، كما ان العدد هو أعيان أي صور غيريات، فاض من الواحد بالتكرار في أفكار النفوس، والأشياء كانت في علم الباري تعالى قبل إبداعه واختراعه لها، كما ان الواحد لم يتغير عما كان عليه قبل ظهور العدد منه في أفكار النفوس (...). (3، 348).

فصل

(...).

ليس الإبداع والاختراع تركيباً وتأليفاً، بل إحداث واختراع من العدم إلى الوجود. والمثال في ذلك كلام المتكلم وكتابة الكاتب فإن أحدهما يشبه الإبداع وهو الكلام، والآخر يشبه التركيب وهو الكتابة، فمن أجل هذا صار إذا سكت المتكلم، بطل وجدان الكلام، فإذا إمسك الكاتب، لا يبطل الموجود من الكتابة. فوجود العالم من الله كوجود الكلام من المتكلم، إذا أمسك عن الكلام، بطل وجدان الكلام (...). (3، 351).

فصل في بيان طباع الناس في الرغبة في الدنيا والآخرة

(...). وذلك ان القوم الذي بعث إليهم النبي، عليه الصلاة والسلام والتحية والرضوان، كانوا يتدينون بعبادة الأصنام، وكانوا يتقربون إلى الله تعالى بالتعظيم لها

والسجود والاستسلام والبخورات، وكانوا يعتقدون أن ذلك يكون قربة لهم إلى الله وزلفى. والأصنام هي أجسام خرس لا نطق لها ولا تمييز ولا حس ولا صورة ولا حركة! (. . .).

فلما مضى أولئك القوم والربانيون العارفون بالله حق معرفته وانقرضوا، خلفهم قوم آخرون لم يكونوا مثلهم في المعرفة والعلم، ولم يعرفوا مغزاهم في دياناتهم، فأرادوا الاقتداء بهم في سيرتهم، واتخذوا أصناماً على مثل صورتهم، وصوروا تماثيل على مثل ما فعلت النصارى في بيعهم من التماثيل والصور مثل أشباح المسيح، ومثل روح القدس، وجبرائيل، ومريم، عليها السلام، وكذلك أحوال المسيح في متصرفاته، ليكون ذلك تذكاراً لهن بأحواله كيفما يمموا تلك التصاوير والتماثيل. (3، 481 - 483).

فصل

ثم اعلم يا أخي ان من الناس من يتقرب إلى الله بأنبيائه ورسله، وبأئمتهم وأوصيائهم (. . .). فأما من يعرف الله حق معرفته فهو لا يتوسل إليه بأحد غيره، وهذه مرتبة أهل المعارف الذين هم أولياء الله.

وأما من قصر فهمه ومعرفته وحقيقته فليس له طريق إلى الله تعالى إلا بأنبيائه. ومن قصر فهمه ومعرفته بهم فليس له طريق إلى الله تعالى إلا بالأئمة من خلفائهم وأوصيائهم وعباده الصالحين. فإن قصر فهمه ومعرفته بهم فليس له طريق إلا اتباع آثارهم، والعمل بوصاياهم، والتعلق بسننهم، والذهاب إلى مساجدهم ومشاهدهم، والدعاء والصلاة والصيام والاستغفار وطلب الغفران والرحمة عند قبورهم، وعند التماثيل المصورة على أشكالهم، لتذكار آياتهم، وتعرف أحوالهم من الأصنام والأوثان، وما يشاكل ذلك طلباً للقربى إلى الله والزلفى لديهم.

ثم اعلم أنه على كل حال من يعبد شيئاً من الأشياء، ويتقرب إلى الله تعالى بأحد، فهو أصلح حالاً ممن لا يدين شيئاً، ولا يتقرب إلى الله البتة! (. . .). ثم اعلم أنهم أسوأ حالاً من عابدي الأصنام على كل حال، لأن عابدي الأصنام يدينون بشيء، ويتقربون إلى الله ويخافونه ويرجونه. فأما هؤلاء فلا دين لهم، ولا يعتقدون شيئاً، ولا يعبدون، ولا يخافون، ولا يرجون شيئاً. (3، 483 - 484).

فصل

(. . .). ثم رأى، فيما يرى النائم، كأنه في بلاد الروم في كنيسة من كنائس

النصارى، وهي مشتعلة بالقناديل، منقوشة بالتصاوير، مملوءة من الصلبان. وإذا هو بين قوم من القسيسين والرهبان عليهم ثياب المسوح، وعلى أوساطهم مناطق من السبور، وبأيديهم مجامر معلقة، وهم يطرحونها ويبخرون فيها القسط [عود هندي] والكندر [ضرب من العلك]، وهم يقرأون كلمات لهم شبيهة بالتسبيح، ويلحنونها ويكررونها، حتى حفظها الرجل من تكرارهم لها وهي هذه: كسنى وسحرة قليلا وأبان - محمد حين بنسا إلى بما. ومعناها بالعربية: إن الأخيار يسبحون الله تعالى بالليل فهم أحياء عنده، وإن كانوا قد ماتوا. وأما الأشرار الظلمة فهم موتى عند الله،وإن كانوا في الدنيا أحياء. ورأى قوماً من الأساقفة بأيديهم أقداح مملوءة خمراً، وفي مناديل لهم أقراص برسان [لعله برشان وهو الخبز الفطير في القداس] يفرقونها على القوم ويحسونهم من ذلك الخمر. فتناول ذلك الرجل، من تلك الأقراص، واحداً بحرص ورغبة، وتحسى من ذلك الشراب من شدة الجوع والعطش،وهو لم يستمرئ بعد ما قد تعشى بالعراق. ثم ما زالت تلك حاله وهو متعجب ومتفكر كيف وقع بالروم وحصل في تلك الكنيسة، وكيف الرجوع إلى العراق، مع طول المسافة. ثم تذكر إخوانه في مجلسهم وما تركهم فيه من اللذة والسرور، فاشتد شوقه إليهم وضجره بمكانه، وما يرى من الأشياء المخالفة للسنة والشريعة التي هو فيها، المضادة لطبيعته وعادته، فضاق صدره، واضطرب في منامه من ضجره، فانتبه فإذا هو بالعراق في مجلسه ومكانه بين إخوانه، وتلك الشموع وتلك الأصوات وتلك الروائح التي تأملها قبل نومه بحالها لم يتغير شيء منها (4، 87 - 88).

فصل

(. . .). ولو لم يجز أن يوصف الباري، جل ثناؤه، بالرؤية لما قال: ﴿كلا إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون﴾. وأنه تجلى للجبل، فأن التجلي والحجاب لا يقال ولا يوصف بهما الأشياء التي لا يجوز عليها الرؤية. والله تعالى أعلم بصفات نفسه وما يجوز أن يوصف به من عقول هؤلاء المجادلة (4، 102).

فصل

(. . .). فكم يا أخي من مسجد ومشهد بني في الأرض بسبب رؤية تمثال نبي في المنام أو شهيد أو عبد صالح (. . .). (4، 113).

فصل

(. . .). وكان مما يداوي ويحتال في إنعاظ آلته أن أمر حتى صور له في بيت الخلوة على الحيطان والسقوف صور الجامع للباه،وكتب بين تلك الصور أخبار المرأة الأليفة وأوصافها في حالات الجماع، ثم كان يدخل ذلك البيت مع غلمانه وجواريه يخلو ويشرب ويلعب ويلهو وينظر إلى تلك الصور ليستنهض بها آلته (. . .).

وأمثال هذه النفوس التي ذكرناها هي شياطين بالقوة، فإذا فارقت أجسادها،كانت شياطين بالفعل (4، 115).

فصل

(. . .). واعلم ان صور هذه الحيوانات، مع اختلاف أشكالها وسائر هيئاتها، مثالات وأشباح لتلك الصور التي في عالم الأفلاك، غير أن هذه في هيولى جسمانية، وتلك في جواهر روحانية، وما نسبة هذه الخلائق التي في عالم الكون والفساد وأحوالها، إلا كنسبة الصور المنقوشة على وجوه الحيطان وأبواب الحمامات بالأصباغ المختلفة، وكما ان تلك الصور مثل وأشباح للدواب المتحركة والحيوان الحساس، وأن تلك الصورة ميتة وهذه حية، كذلك تلك الخلائق روحانية وهذه جسمانية، وتلك شفافة وهذه مظلمة، وتلك باقية وهذه فانية وتلك صافية وهذه كدرة، وتلك نورانية وهذه ظلمانية، وتلك حافظة وهذه فاسدة (4، 160).

ثبت الأعلام

حرف الألف

حرف الباء

حرف التاء

حرف الثاء

حرف الجيم

حرف الحاء

حرف الخاء

حرف الدال

حرف الراء

حرف الزين

حرف السين

حرف الشين

حرف الصاد

حرف الضاد

حرف الطاء

حرف العين

خرف الغين

حرف الفاء

حرف القاف

حرف الكاف

حرف اللام

حرف الميم

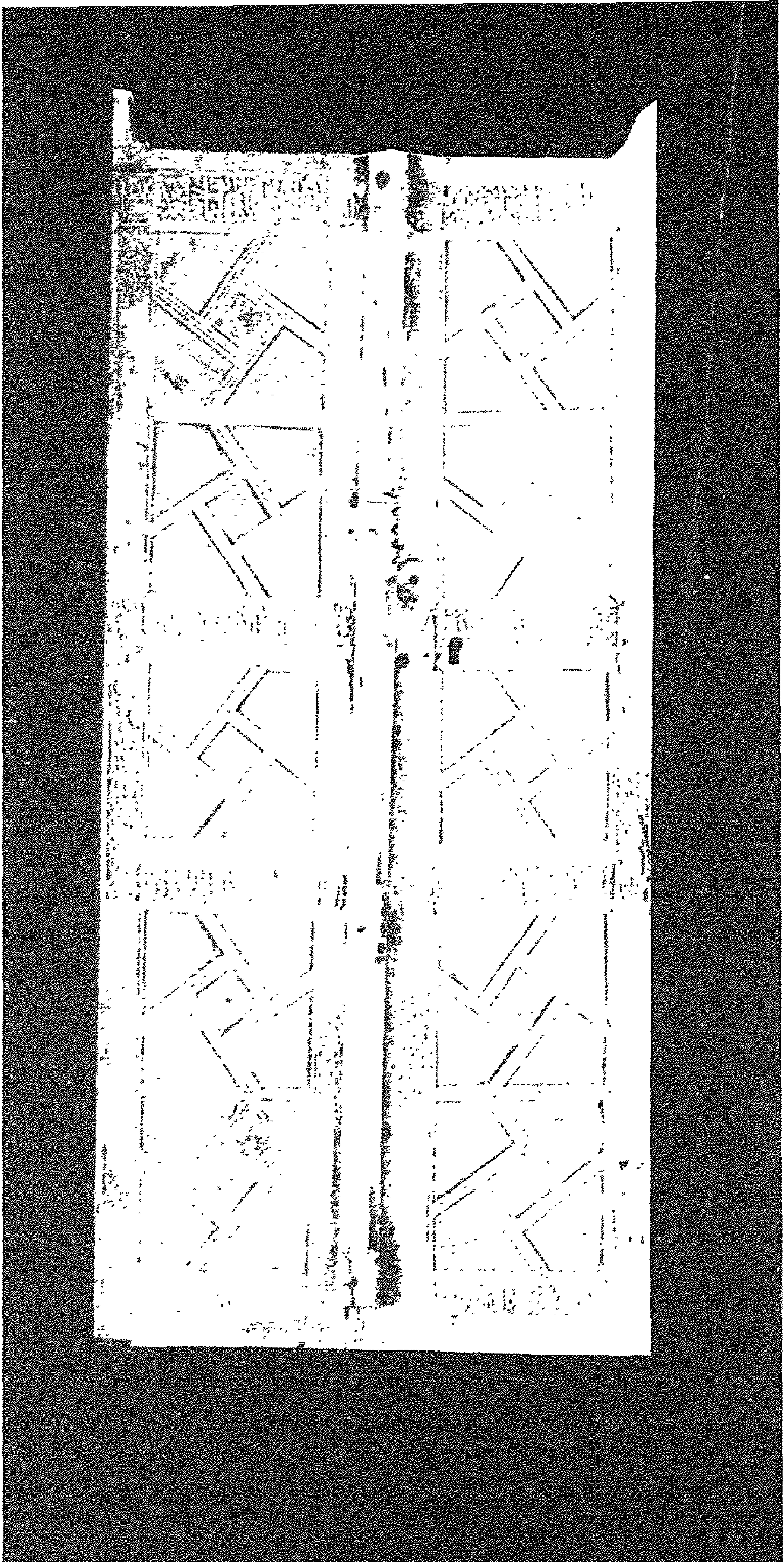
حرف النون

حرف الهاء

حرف الواو

حرف الياء

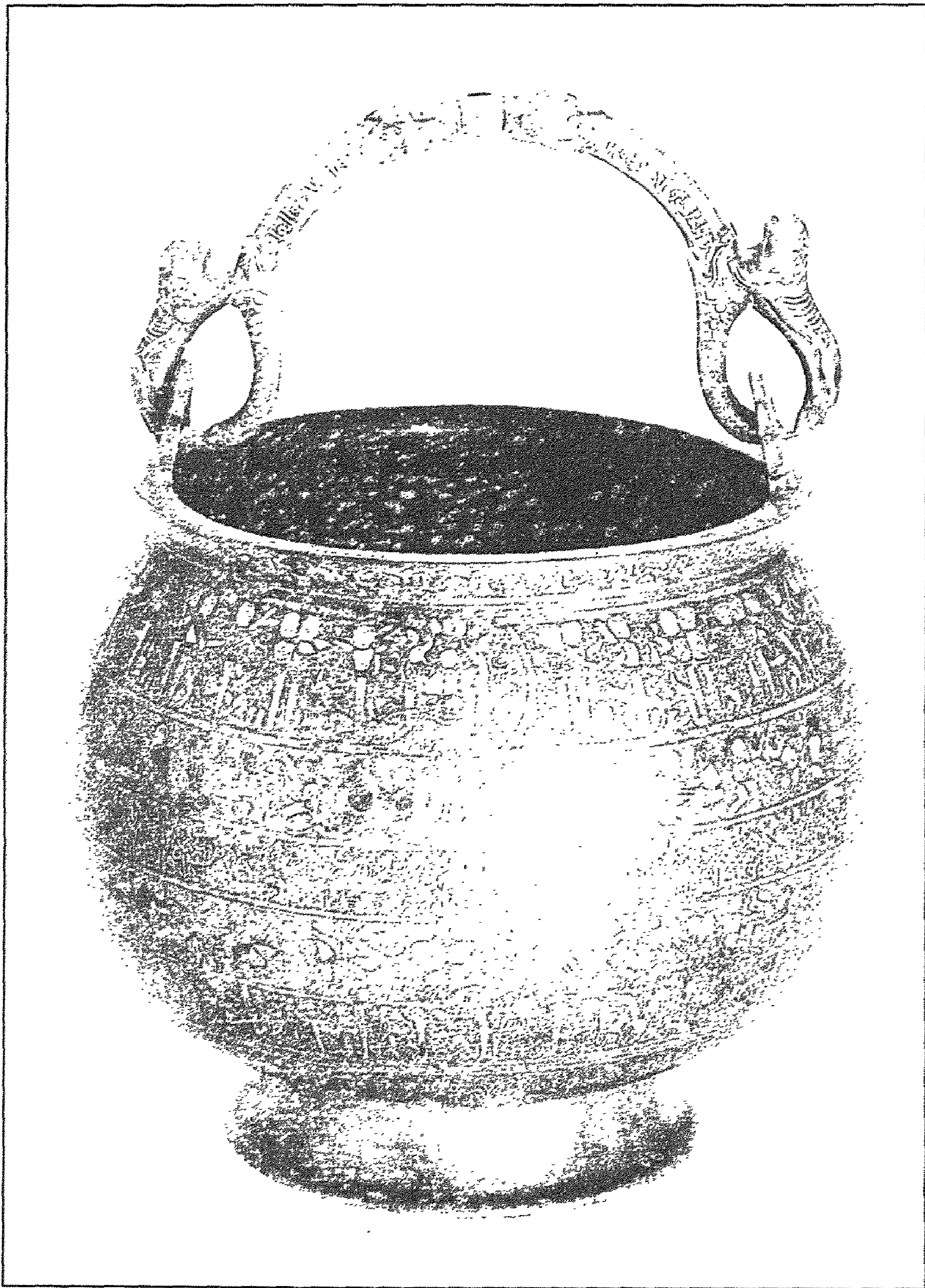
صناع مسلمون



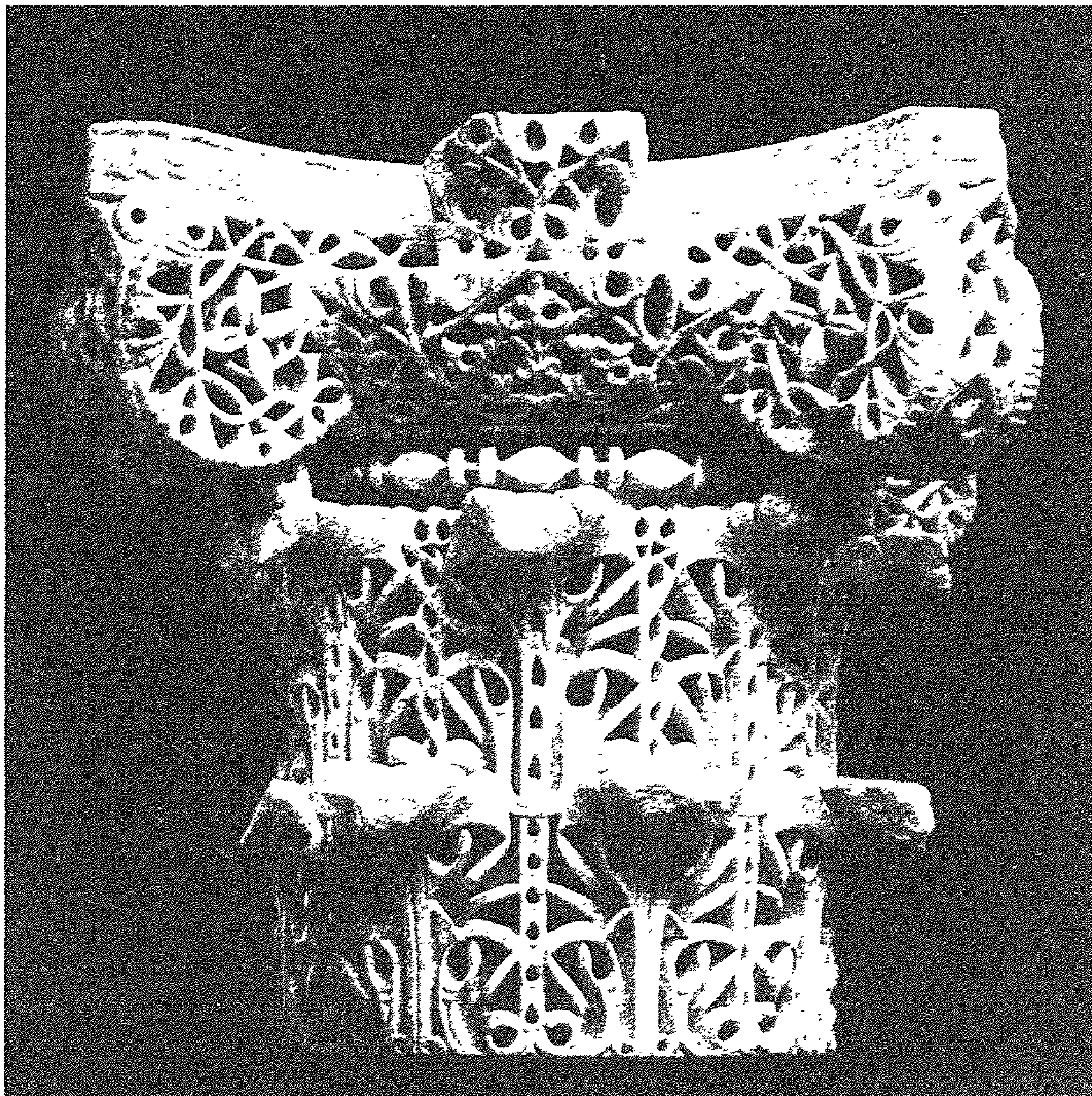
باب جامع الإمام إبراهيم في الموصل. مؤرخ سنة 978هـ/1570م.



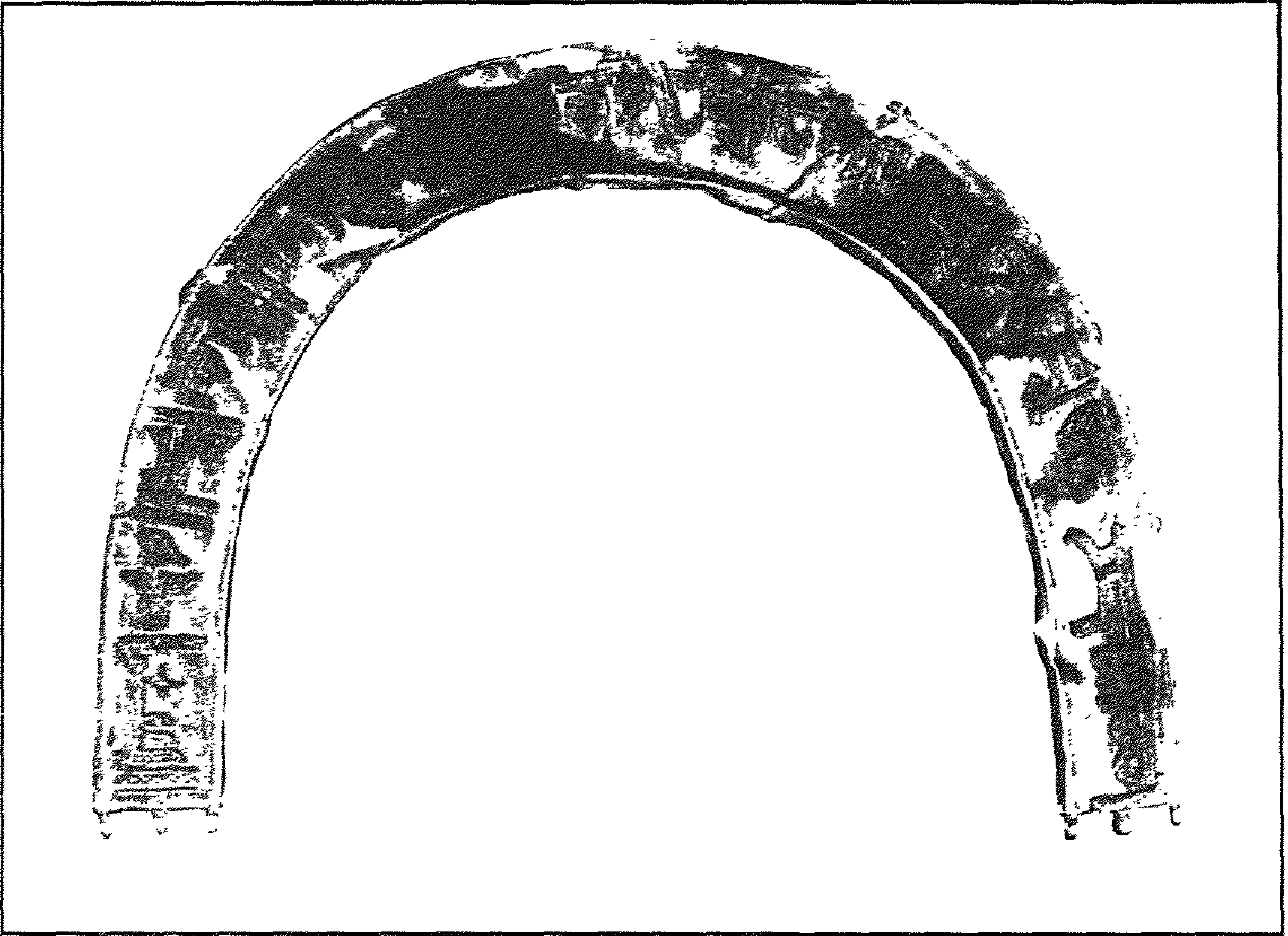
شمعدان، إيران، 725 هجرية، الصانع: روح الدين طاهر.



دلو، إيران، 559 هجرية، الصانع: محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد النقّاش.

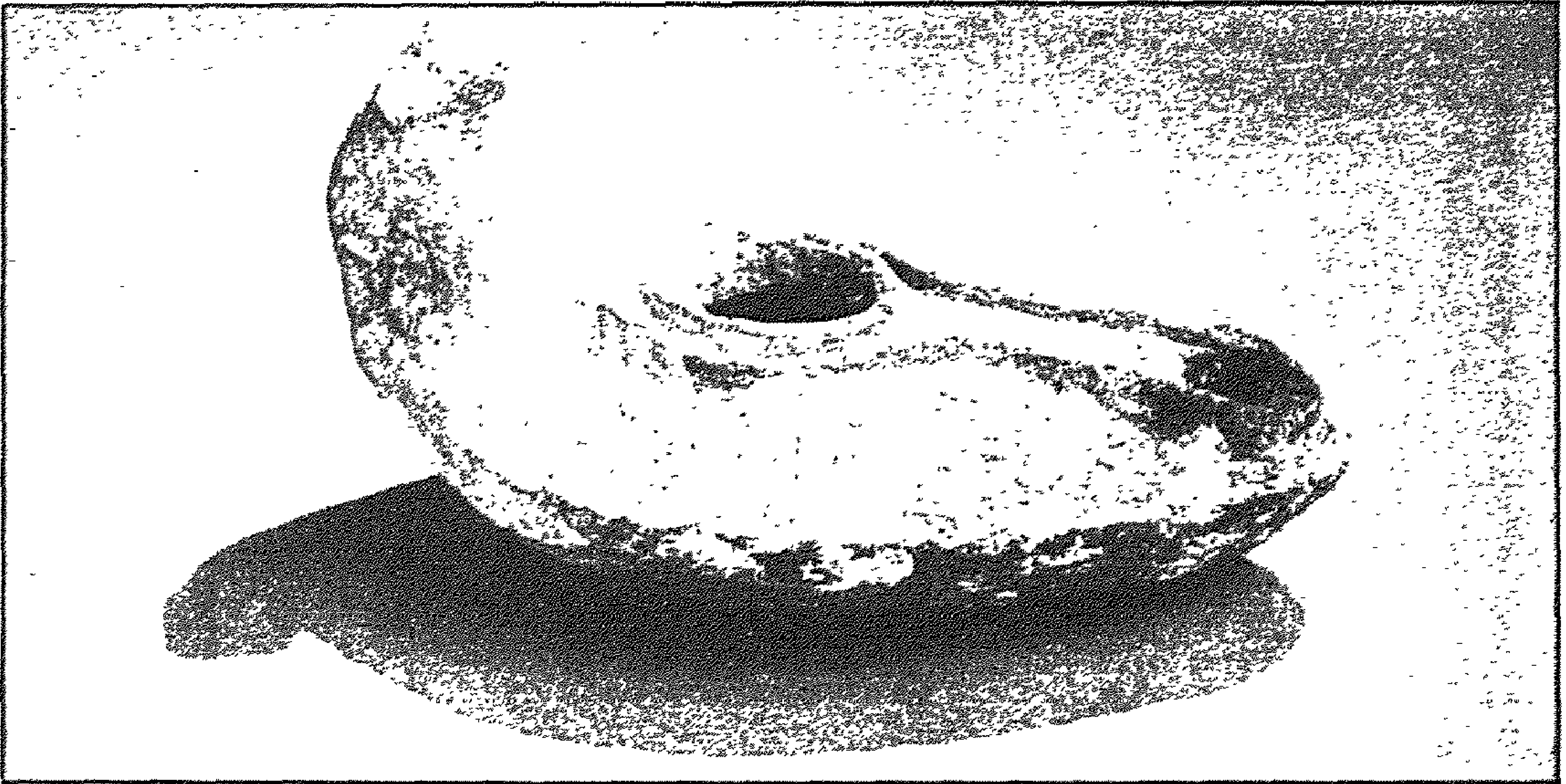


راس عمود، رخام منقوش، الأندلس، تاريخ 362 هجرية.



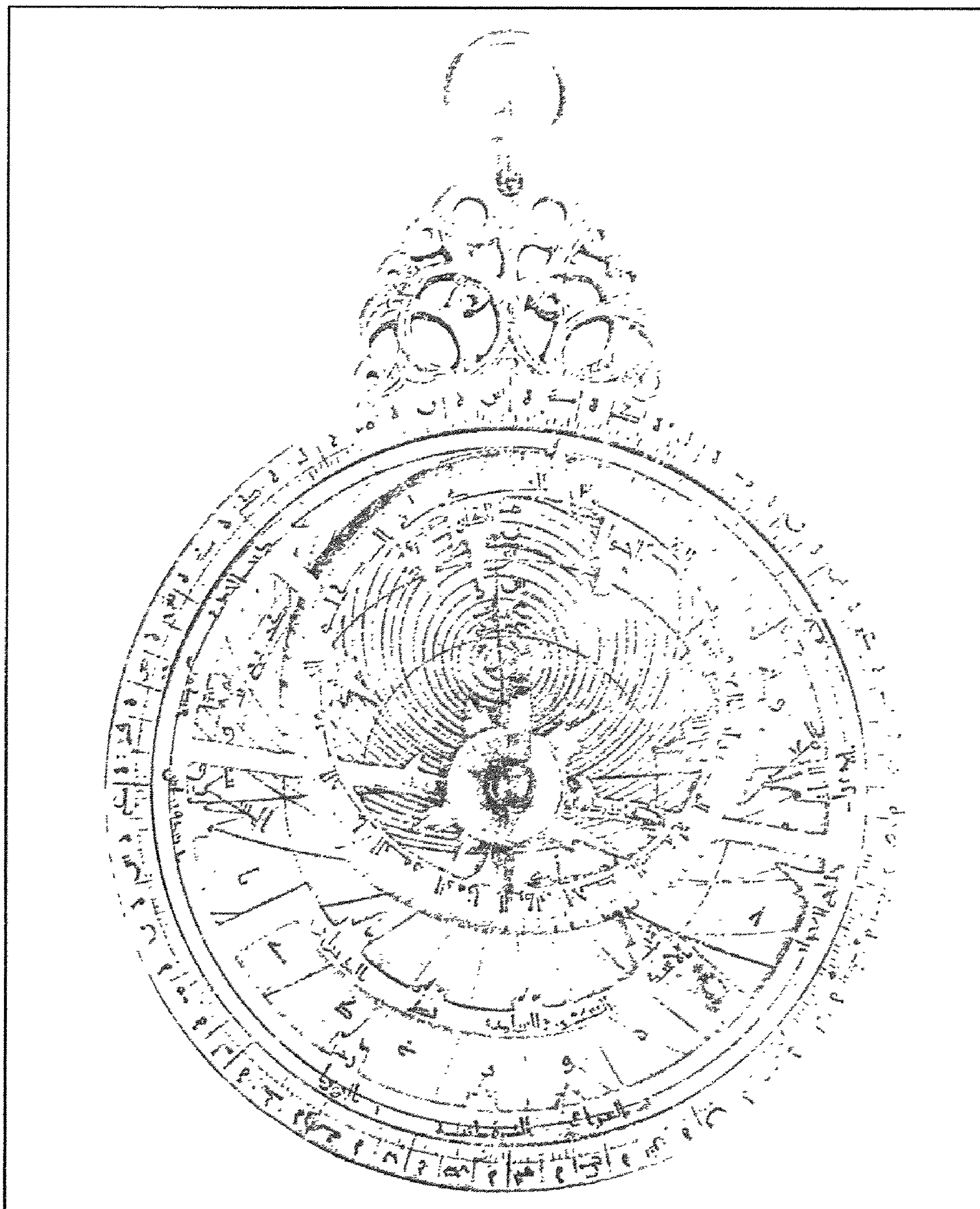
قلادة، مصر، القرن الرابع ـ الخامس الهجري، ذهب ـ

الكتابة: السعادة الدائمة للسيدة خديجة المحتشمة، ابنة الداعي، دام عزّها

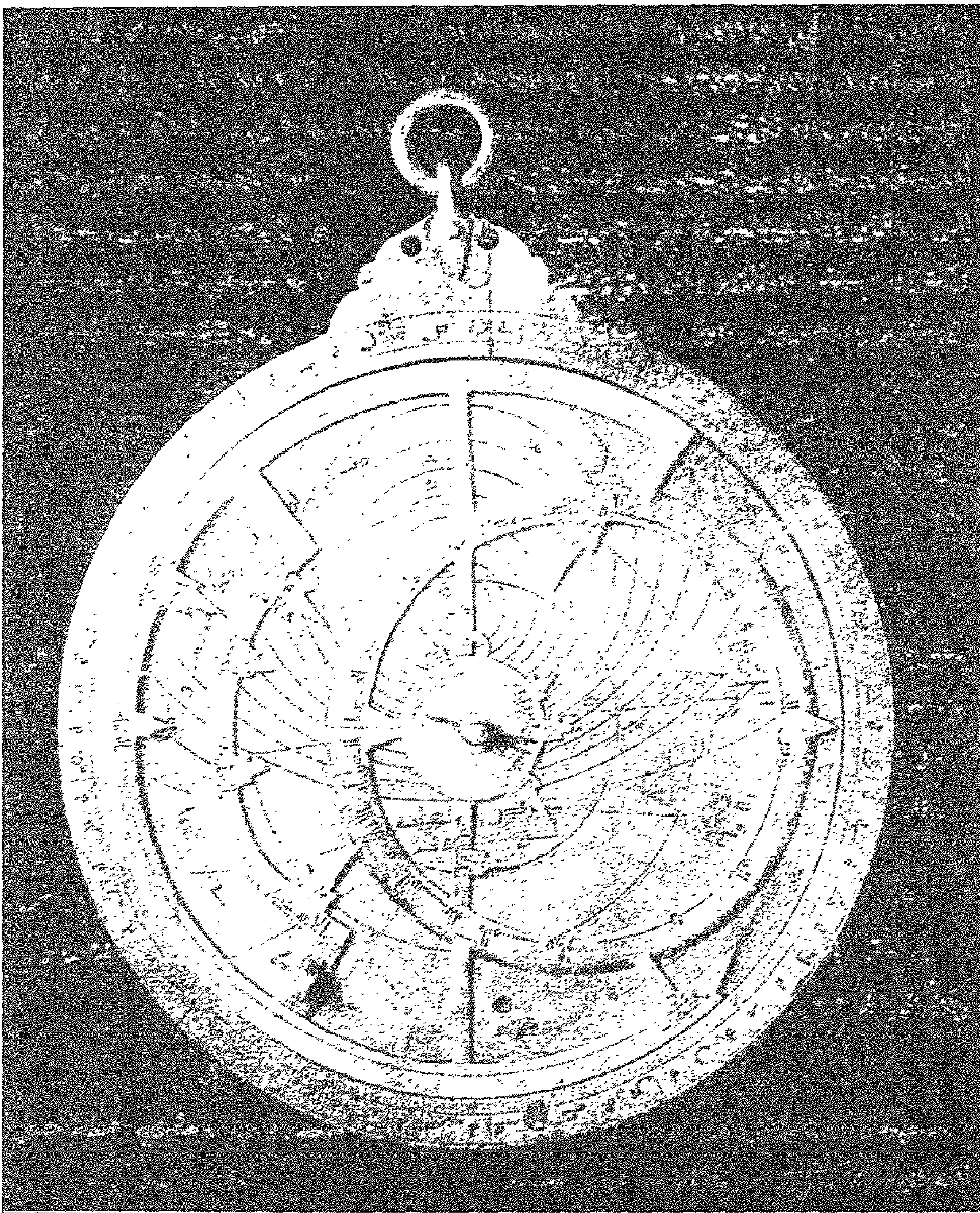


سراج، مشكّل في قالب، ممسكه المضاف مشكل باليد، الكتابة: صنعه يزيد بن صهيب...

جرش في سنة تسع وتسعين، الأردن، سنة 99 هـ/ 717 م.



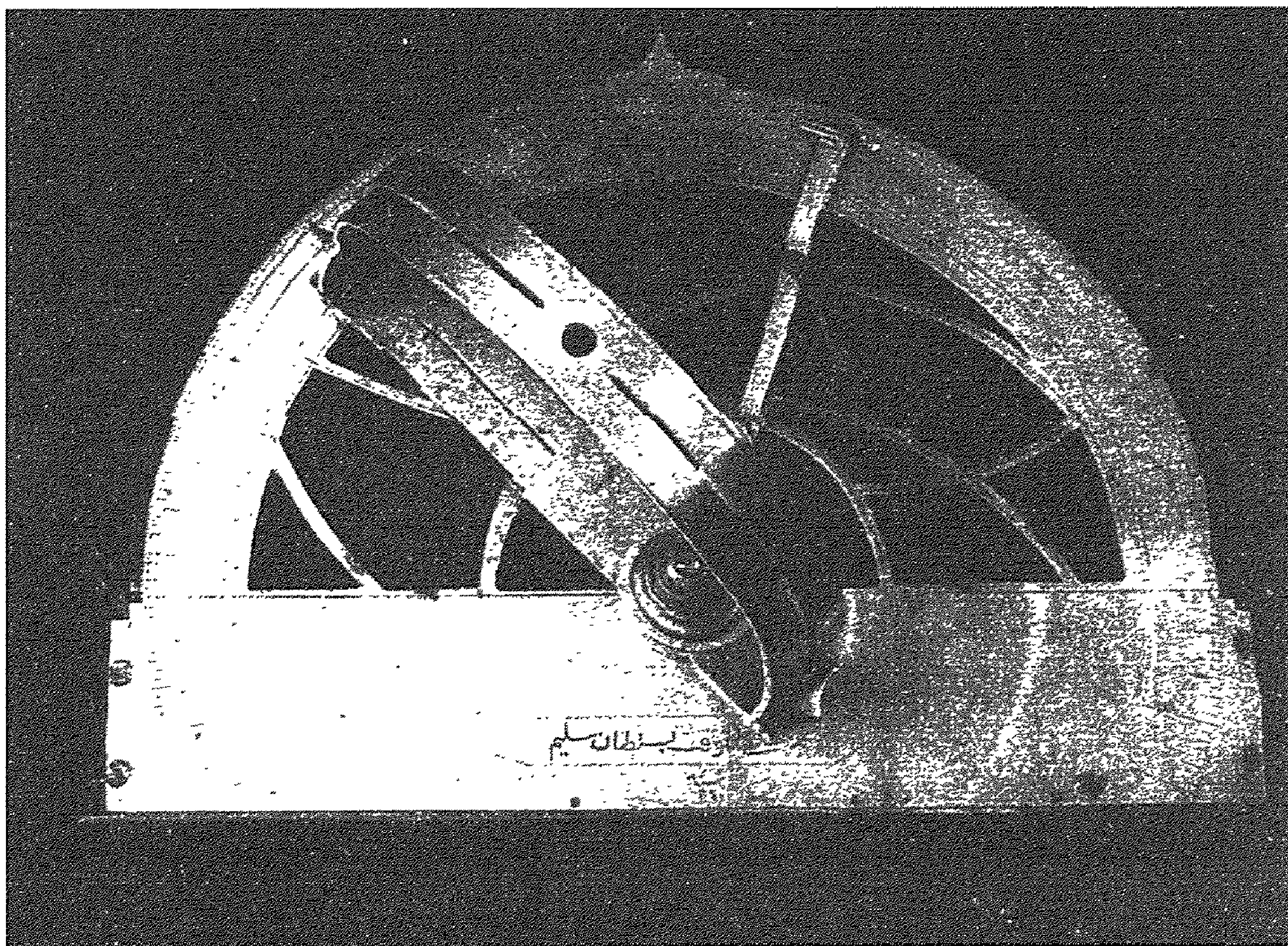
اسطرلاب صنعه حامد بن محمود الأصفهاني، إيران، 457 هجرية.



اسطرلاب مسطّح (ذو الصفائح) ـ نحاس أصفر، العراق، يحمل تاريخ سنة 315 هجرية الكتابة على ظهر الكرسي: صنعه لسطولس سنة شيه.



سلطانية، مصر أو سوريا، منتصف القرن الثامن الهجري ـ الكتابة: العز والرخاء الدائم والعمر الطويل لك أيها السيد السامي المتألّق مع دوام التوفيق، خالد النبيل.



دائرة معدل: تركيا العثمانية، 1240 هـ، نحاس أصفر

والكتابة: عمل مصطفى الموقت لسلطان سليم.

ثبت المصادر والمراجع

1 - المصادر :

- ابن الأخوة، محمد بن محمد بن أحمد القرشي : «معالم القربة في أحكام الحسبة»، تحقيق : محمد محمود شعبان وصديق أحمد عيسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976؛

- ابن خلدون : «المقدمة»، دار القلم، بيروت، 1978؛

- ابن الهيثم : «في حل شكوك كتاب اقليدس في الأصول وشرح معانيه» (نسخة مصورة)، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، فرانكفورت، 1985؛

- إخوان الصفاء وخلان الوفاء : «الرسائل»، 4 مجلدات، دار صادر، بيروت، د. ت.؛

- البوزجاني المهندس، محمد أبو الوفاء :

- «ما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة»، مخطوط، صاحب الرقم (260 - علوم رياضية)، في «دار الكتب والوثائق المصرية»؛ وصدر في تحقيق : صالح أحمد العلي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1979؛ كما صدر هذا الكتاب في ترجمة إنجليزية :

Holod R.
Text, plan and building, in: "Theories and principles of design in the architecture of islamic societies" - a symposium collection -, the Agha Khan Program for islamic architecture at Harvard University and MIT, Massachusettes, pp 1 - 12.

- «المدخل الحفظي إلى صناعة الارتماطيقي»، تقديم وتحقيق : صالح أحمد العلي، مجلة «التراث العلمي العربي»، بغداد، السنة الأولى، العدد الأول، 1977؛

- «ما يحتاج إليه العمال والكتاب من علم الحساب»، نشره : أحمد سليم سعيدان في كتابه «تاريخ علم الحساب العربي»، عمان، جمعية عمال المطابع التعاونية، 1971؛

- التوحيدي، أبو حيان :

- «رسالة في العلوم»، نشرها برجيه، مجلة المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، 1965؛

- «رسالة في علم الكتابة»، ضمن كتاب «الرسائل»، تحقيق : ابراهيم الكيلاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1985؛

- «المقابسات»، حققه وقدمه : محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989؛

- الجاحظ، عمرو بن بحر : «رسائل الجاحظ»، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991؛

- الجرجاني، علي بن محمد الشريف : «كتاب التعريفات»، مكتبة لبنان، بيروت، 1978؛

- الخيام، أبو الفتح عمر بن ابراهيم النيسابوري : «رسائل الخيام الجبرية»، تحقيق : رشدي راشد وأحمد جبار، جامعة حلب، 1981؛

- السمرقندي، أبو القاسم : «أشكال التأسيس»، تحقيق : محمد سويسي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984؛

- الشيرازي، عبد الرحمن بن نصر : «نهاية الرتبة في طلب الحسبة»، تحقيق ومراجعة: السيد الباز العريني، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1981؛

- العاملي، بهاء الدين : «رياضيات»، تحقيق : جلال شوقي، جامعة حلب، حلب، 1976؛

- العمري، عبد العزيز بن ابراهيم : «الحرف والصناعات في الحجاز في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم»، الرياض، 1995؛

- الفارابي، أبو نصر : «إحصاء العلوم» (عدنا إليه منشوراً في كتاب أعدته إلهام منصور، مع نص الترجمة الفرنسية)، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1991؛

- الفارسي، كمال الدين أبي الحسن : «كتاب تنقيح المناظر لذوي الأبصار والبصائر»، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984؛

- القزويني، زكريا بن محمد : «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، دار المشرق العربي، بيروت، د. ت. ؛

- الكرجي، أبو بكر محمد بن الحسين : «كتاب البديع في الحساب»، تحقيق: عادل أنبوبا، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1964؛

- الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول : «المخترع في فنون من الصنع»، تحقيق : محمد عيسى صالحية، مؤسسة الشراع العربي، الكويت، 1989؛

- الوشاء، أبو الطيب محمد بن إسحق بن يحيى : «الموشى، أو الظرف والظرفاء»، تحقيق : كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د. ت. ؛ وتحقيق : عبد الأمير علي مهنا، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990؛

2 - المراجع :

- أركون، محمد : «نزعة الأنسنة في الفكر العربي - جيل مسكويه والتوحيدي»، ترجمة : هاشم صالح، دار الساقي، بيروت - لندن، الطبعة الأولى، 1997؛

- تامر، عارف : «حقيقة إخوان الصفاء وخلان الوفاء»، دار المشرق، الطبعة الثالثة، بيروت، 1982؛

- تيمور، أحمد :

  - «التصوير عند العرب»، أخرجه : زكي محمد حسن، ونشره في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1942؛

  - «أعلام المهندسين في الإسلام»، نشر لجنة المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1957؛

- الديوه جي، سعيد : «أعلام الصناع المواصلة»، الموصل، 1970؛

- جنكينز، مارلين : «الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني - مجموعة الصباح»، (الطبعة العربية)، سذبي، لندن، 1983؛

- الصمد، واضح : «الحرف والصناعات عند العرب في الجاهلية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981؛

- فرحات، سميرة: «معجم الباقلاني في كتبه الثلاثة»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، 1991؛

- القاسمي، ظافر : «قاموس الصناعات الشامية»، من تحقيقه وتقديمه (وضع الجزء الأول منه محمد سعيد القاسمي، 1843-1900، وأكمله جمال الدين القاسمي وخليل العظم)، 1963، باريس، عن دار لاموتون -لاهاي، بمبادرة من لويس ماسينيون وبتكليف من جاك بيرك؛

- قاري، لطف الله : «إضاءة زوايا جديدة للتقنية العربية الإسلامية»، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1996؛

- «بدائع الفن الإسلامي» : دليل المعرض الخاص بالتحف الإسلامية الموجودة في متحف الهرميتاج الروسي، دار الآثار الإسلامية، الكويت، 1990؛

3 - المجلات العربية :

- تامر، عارف : «حول إخوان الصفاء وخلان الوفاء»، مجلة «العرفان»، صيدا، العدد 5، المجلد 34، نيسان 1948؛

- زيات، حبيب : «الصور والأيقونات في الحمامات قديماً»، مجلة «المشرق»، بيروت، السنة 42، تموز - ايلول 1948؛

- سعد الدين، محمد منير : «النقابات عند المسلمين»، مجلة «التراث العربي»، دمشق، سنة 12، عدد 47، 1992؛

- عبادة، عبد الفتاح : «الرقص عند العرب وتاريخه في الإسلام»، مجلة «الهلال»، القاهرة، أكتوبر (تشرين الأول) 1925؛

- عبد الوهاب، حسن : «توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية»، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد السادس والثلاثون، الجزء الثاني، 1953 - 1954، القاهرة، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، 1955، مع 19 لوحة؛

- قاري، لطف الله : «كتب الحسبة وكتب الحرف في التراث»، مجلة «المأثورات الشعبية»، قطر، 1994؛

- لويس، برنار : «النقابات الإسلامية»، ترجمة : عبد العزيز الدوري، مجلة «الرسالة»، 1940، القاهرة، الأعداد: 255، 256، 257 و258؛

4 - الكتب الأجنبية :

Henri lavoix : Les peintres arabes, Paris, 1875.

Louis Massignon :

- Opera minora, textes recueillis, classés et présentés par. y. Moubarac, Dar Al-maaref, Beirut .
- Parole donnée, éd. du Seuil, Paris, 1983.

Louis Gardet : Les hommes de l'islam, éd. complexe, paris, 1977.

Roshdi Rached : Entre arithmétique et algèbre - recherches sur l'histoire des mathématiques arabes, éd. Les belles lettres, Paris, 1984.

5 - المجلات الأجنبية :

Marquet, Yves : - Sabéens et Ihwan Al-safa, Studia Islamica, Vol. 24, PP 35 - 80, et Vol. 25, PP 77-100, 1966.

- Les cycles de la souveraintè selon les èpitres des Ihwan al-safa, Studia Islamica, Vol. 36, PP 47-69.

- Les Epitres des Ihwan Al-safa, oeuvre ismailienne, Studia Islamica, Vol. 61-62, PP 57-79, 1985.

- Quelles furent les relations entre Jabir Ibn Hayyan et les Ihwan Al-safa, Studia Islamica, Vol. 63 _ 64, PP 39 -51, 1986.

Tamer, Aref : Ismailia News, Vol. 1 N 9, June 1954.

To achieve this purpose, the researcher explores some ancient sources (al - Djahiz, al - Tawhidi, al - Djurdjani...), pinpointing some issues they had studied : nature and art, Beauty's criteria and conditions, imitation and creativity, the celestial and the earthly, God and the craftsman, sight (physical) and insight (mental), as well as other dualities which are inherent to the artistic thought, not to mention the relationship between transcendental and earthly beauty.

After this critical and aesthetic pause, the researcher investigates the writings of Ikhwan as-Safaa (10th century) which laid the foundation of an aesthetic theory that relies on a successful combination of various philosophical, religious and intellectual sources. The authors believed that the foundations of Beauty, whether in the universe, the human being or the artefacts, interact according to a "dynamic" composition. It's an aesthetic and transcendental theory which considers Beauty as accurate as an arithmetic operation, and views calculus (or rather numbers) just as marvelously composed as material beauty.

Consequently, these various approaches of different sources offer a critical and inclusive analysis of Islamic Art 's study structure, functioning and interpretation. It, therefore, invites further investigation of the writings and societies in which such arts flourished, instead of dealing with the products of this art as mere "relics" of the past.

manuscript, teaching them, in a simple manner, the accurate scientific ways of drawing and building, using geometrical tools (such as the ruler, the compass, the straight angle...), since they used to work empirically, just relying on their experience and their optical vision. The book is rare and invaluable, for we have not found, up to date, an ancient manuscript that offers us, in a practical manner, any architectural and decorative issues. Studying the book helps the researcher, Sharbel Dagher, to explore some arabesque patterns exposed in the manuscript, comparing them with similar patterns in ancient Islamic monuments,verifying their historical existence. Analyzing the manuscript therefore enabled the researcher to explore the intricate relationships between geometry (and arithmetics) and art. Such relationships reveal the aspects of a fertile interaction among world abstractions, pure geometrical patterns and practical experiments. Art was not only meant to picture transcendental and mental representations but was also inspired by visible artistic patterns.

The book clearly endeavours, in many chapters, to attest the historical aspect of Islamic Art. Through the investigation of a rare and specialized book written by al - Washaa (- 937 A.D.), who was a well-known Abbassid embroiderer, the researcher seeks to examine the lifestyle of the "wealthy" of that time, as to how they lived, ate, attired and adorned themselves, corresponded and what they believed in. It is also an opportunity to discover handicrafts and art objects they owned or competed for, in what may be considered a gallery of arts and aesthetic criteria during the Abbassid period. The researcher goes further in his historical scrutiny of available and classified Islamic monuments. He verifies an unexplored aspect which has always been discarded or hastily interpreted, i.e. the absence of "artistic signatures" in ancient works. He succeeds in "dating" a wide range of art objects in different epochs and countries, and of various material mediums of expression, and manages to identify the names of some artists whom history books and translations seldom mentioned.

The present study examines various aspects of artistic products, seeking to attest their historical authenticity which does not only "explain" monumental data (as it is commonly encountered in many books on "Islamic Art"), but it links the artistic product to its use as well as its connotations among groups and individuals. Furthermore, the researcher analyzes the terminology, idiosyncrasies and assessments used by ancient scholars in their interpretation of artefacts. He also attempts to reach an understanding of these scholars' critical and aesthetic definition they reverted to in their assessment of these various artistic products.

Islamic Art in Arabic Sources

The book's title, originally in Arabic, does not carry the same connotation in English. This fact is in itself evidence to what the book states : the existent distinction between what is called "Islamic Art" in contemporary European, Western and Arabic writings, and what we mean by these terms in ancient Arabic sources, such as "The Art of Embellishment and Beauty".

The book relies on the deduction that "Islamic Art" explains materials, products and styles without refering, most of the time, to the Arabo-Islamic civilization which gave birth to this art and also defined its terminology and connotations.

Therefore, the book surveys, in some chapters, ancient Arabic sources, and explores "Islamic Art", through works and crafts societies produced, and through the specific values, meanings and conditions they conferred on some of these works. Henceforth, the book investigates "art" in human works, in general and in particular, while noting that society distinguished some of them, through praise or condemnation, and made of them the objects of rarity, competition and evaluation.

It's an exploration which enlightens the reader on the condition of guilds, how they were founded and organized and the values that motivated them. Such guilds were highly organized eventhough they didn't disclose the "secrets" of their profession.

The book probes into the following rare manuscript : "The Architectural Aspects Craftsmen Need" written by the architect al - Buzdjani (940 - 997 A.D.). The author, who was the most eminent scholar in Bagdad during the Abbassid period, in the field of astronomy, mathematics, geometry and others, addresses masons and decorators in the

Sharbel Dagher

Islamic Art in Arabic Sources

Le Centre Culturel Arabe

DAR AL-ATHAR AL-ISLAMIYYAH

دار الآثار الإسلامية

افتتحت دار الآثار الإسلامية في 1983/2/23. وتضم بين جنباتها مجموعة نادرة في الفن الإسلامي جمعت بين التنوع المكاني والزماني من كل منطقة إسلامية، ومن كل عصر كمجموعة المتاحف الكبيرة المتروبوليتان وفكتوريا والبرت والهرميتاج وغيرها.

تحف دار الآثار الإسلامية تربو على العشرين ألف. وهي مجموعة خاصة يمتلكها الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح. وتدير «الدار» التابعة لوزارة الإعلام، حرمه الشيخة حصة صباح السالم الصباح.

بدأت دار الآثار منذ افتتاحها حركة ثقافية واسعة، كإقامة معارض داخل الكويت وخارجها وتكوين أول بعثة تنقيب عن الآثار الإسلامية في منطقة البهنسا بصعيد مصر، فضلاً عن إقامة الندوات والمحاضرات وإصدار المطبوعات المتعددة.

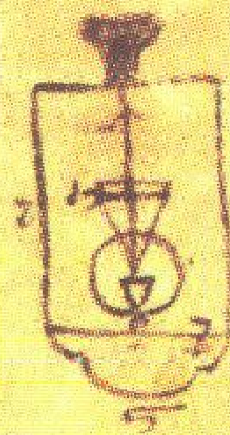
ومن أبرز أنشطة «الدار» الخارجية معرضها العالمي المتنقل (الفن الإسلامي ورعايته: كنوز من الكويت) في عدد من البلدان (روسيا، أميركا، فرنسا، انكلترا، ألمانيا، هولندا...)

في الكويت تقدم الدار موسماً ثقافياً واسعاً، من محاضرات حول الحضارة الإسلامية، إلى عروض سمعية وبصرية، ودورات تدريبية للفنون الإسلامية، وأمسيات موسيقية.

Sharbel Dagher

Islamic Art in Arabic Sources







Le Centre Culturel Arabe

Dar al-Athar al-Islamiyyah